



Les Bonnets Roses. Regard sur les ouvreuses de loges à Paris entre 1864 et 1914

Anne Fleury

► To cite this version:

Anne Fleury. Les Bonnets Roses. Regard sur les ouvreuses de loges à Paris entre 1864 et 1914 . Histoire. 2015. dumas-01230453

HAL Id: dumas-01230453

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01230453>

Submitted on 14 Dec 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Paris 1 – Panthéon-Sorbonne

UFR 09

Master Histoire des Sociétés occidentales contemporaines

Centre d'Histoire Sociale du XX^e Siècle

Les Bonnets Roses

Regard sur les ouvreuses de loges à Paris entre 1864 et 1914

Mémoire de Master 2 recherche

Présenté par Mme Anne-Joëlle Fleury

Sous la direction de Mme Pascale Goetschel

Année 2015

Anne-Joëlle Fleury

LES BONNETS ROSES

Regard sur les ouvreuses de loges à Paris entre 1864 et 1914



Paris 1 – Panthéon Sorbonne
Master 2 : Histoire culturelle du contemporain
Direction : Pascale Goetschel
2015

Anne-Joëlle Fleury

LES BONNETS ROSES

Regard sur les ouvreuses de loges à Paris entre 1864 et 1914

Paris 1 – Panthéon Sorbonne
Master 2 : Histoire culturelle du contemporain
Direction : Pascale Goetschel
2015

Remerciements :

À Pascale Goetschel pour son aide et sa bienveillance.

À Giorgio Fichera pour ses précieux conseils en matière d'Histoire de l'Art.

*À Edith Naveilhan, Bruno Cazelles, et Nicolas Cazelles pour leur travail de relecture, leur
patience, et leur soutien.*

*Au membres du service « Contrôle-Accueil » de l'Opéra National de Paris pour leur
contribution directe, ou indirecte.*

*Aux documentalistes de la Bibliothèque-Musée de l'Opéra pour leurs recommandations
avisées.*

SOMMAIRE

L'OUVREUSE REPRESENTÉE PAR SES CONTEMPORAINS : UNE FIGURE PITTORESQUE

❖ Chapitre 1 : Iconographie, mise en perspective

- Une physiologie : l'ouvreuse et ses attributs
- Jean Béraud : la thématique de l'attente
- Honoré Daumier : laissons dormir le monstre
- L'ouvreuse au second plan

❖ Chapitre 2 : L'ouvreuse : une héroïne littéraire ?

- Analyse croisée de deux chansons populaires
 - Un panorama des fonctions de l'ouvreuse
 - Pauvreté rime avec rapacité
 - *Caser chacun, voilà ma grande affaire*
- L'ouvreuse en vers
 - Attente et impertinence
 - *Les Commandements...* de la rançonneuse
 - Une vieille fille entremetteuse ?

PORTRAIT SOCIAL DES OUVREUSES DE LOGES

❖ Chapitre 3: L'ouvreuse en privé

- La question du milieu social
 - Femme de chambre ou bonne d'enfant
 - Essai d'étude anthroponymique
 - La misère comme dénominateur commun
- Déconstruction du mythe de la vieille ouvreuse
- Lieu de vie...
- ... Et vie sociale.
- De l'ouvreuse alphabétisée à l'ouvreuse instruite

❖ **Chapitre 4 : Devenir ouvreuse de l'Opéra**

- Panorama d'un service à part : le personnel de salle
 - Un système hiérarchique strict
 - Des fonctions sexualisées
 - Les ouvreuses surnuméraires
 - Durée de carrière et avancement
- Le recrutement
 - Les lettres de recommandation
 - Jeune et jolie ? Les critères discriminants à l'embauche
 - le costume : une tenue reconnaissable
 - Le poids de la caution
 - Ouvreuse, de mère en fille ?

❖ **Chapitre 5 : Etre ouvreuse de loges**

- La fonction d'ouvreuse
 - De rudes conditions de travail
 - Le placement, puis l'attente
 - Vestiaire, programmes, et petits bancs
- La rémunération au pourboire, un traitement d'appoint
- L'ouvreuse et son public
- Surveillance et sanctions
- Des revendications : l'émergence d'un syndicalisme

UN PERSONNAGE PROPICE AUX MYTHES : L'IMAGE ARCHETYPIQUE DE L'OUVREUSE.

❖ **Chapitre 6 : Des rôles fantasmés : l'ouvreuse dans l'imaginaire**

- L'artiste ratée
- La mère de la danseuse
- Une ancienne grisette
- La commère
- L'entremetteuse
- La concierge, un parallèle fondé ?

❖ **Chapitre 7 : Le spectateur face à l'ouvreuse : perceptions, caricatures, et ressentiment.**

- L'initiateur : du profane au sacré
- Essai de portrait mythologique
 - Le Cerbère
 - Le Sphinx
 - Les Harpies
- Les motifs d'une aversion
 - La rançonneuse
 - La mouche grouillante
 - La plaie des théâtres
- De la domestique à l'ouvrière
 - La femme de chambre du théâtre
 - Quelques tentatives d'innovation
 - Début d'une prise de conscience : le public compatissant ?

INTRODUCTION

Celui qui consulte l'historiographie déjà existante autour des petits métiers pourrait s'étonner de ne pas y trouver d'ouvrage exclusivement consacré aux ouvrees. En effet, depuis quelques années déjà, nous avons pu voir émerger d'une part une histoire du petit peuple, qui s'inscrit plus largement dans une histoire sociale, mais aussi d'autre part une histoire des métiers féminins, dans laquelle les ouvrees n'apparaissent pas. Ce thème d'étude, relatif au personnel de salle de spectacle, aurait pu aussi relever d'une histoire du théâtre, mais celle-ci n'a jusqu'alors pas été très prolixe pour ses petits métiers. Des travaux à mi-chemin entre histoire des femmes, histoire du théâtre, et histoire sociale des métiers ouvriers ont pourtant déjà été faits, comme par exemple cette thèse de doctorat de Jennifer Ann Dawson : *Danseuses as Working Women : Ballet and Female Waged Labor at the Paris Opéra, 1830-1860*¹. Dans ce panorama du travail féminin à l'Opéra, Jennifer Ann Dawson ne mentionne aucunement les ouvrees. Le secteur est donc singulier, inexploré, vierge de tout présumé, ce qui le rend d'autant plus attrayant.

L'histoire des ouvrees ici proposée trouve son cadre dans les fondements de l'histoire culturelle, telle qu'elle a été définie par Pascal Ory : « une histoire sociale des représentations ». Comme l'écrit Jean-Claude Yon : « Ce lien avec l'histoire sociale demeure l'un des caractères principaux de l'histoire culturelle »². En intégrant ce lien fondamental avec l'histoire sociale, et en s'inscrivant dans la continuité d'une histoire des mentalités, nous pouvons postuler que le sujet sera alors traité de manière pertinente, et qu'aucune dimension n'en sera occultée.

Les ouvrees, en tant qu'objet d'étude, sont à envisager dans trois dimensions : la corporation des ouvrees, d'une part, en tant que groupe social ; les ouvrees en tant que femmes travailleuses d'autre part, dans leurs dimensions personnelles ; l'ouvree enfin, au singulier, en tant que personnage de fiction, fantasme des spectateurs. En cela, notre étude

¹ Jennifer Ann DAWSON, *Danseuses as Working Women : Ballet and Female Waged Labor at the Paris Opéra, 1830-1860*, University of California Riverside, Mars 2006

² Jean-Claude YON, *Histoire culturelle de la France au XIX^e siècle*, Paris, Armand Colin, 2010, 320 p.

s'inscrit d'autant plus dans le courant de l'histoire culturelle, puisque Jean-Claude Yon reprend les propos de Jean-Yves Mollier en écrivant : « [L'histoire culturelle doit] s'intéresser à des groupes humains et non aux seuls individus » mais ces derniers, dès lors qu'ils sont replacés dans leur contexte, ne doivent pas être sacrifiés. »³

Mais pourquoi est-il pertinent de ne parler que d'ouvreuses, et pas d'ouvriers ? En réalité, cette question trouve sa réponse dans la chronologie. Dans les dictionnaires du XVIII^{ème} siècle, on trouve l'occurrence du terme « ouvrier », sans féminin : « Ouvrier f.m. Celui qui ouvre. À la Comédie il y a un *ouvrier* de loges. »⁴. Puis, à partir du XIX^{ème} siècle, le terme ne s'utilise plus qu'au féminin, et la fonction, partant, en devient exclusivement féminine : « Ouvrier, euse : S.f. Ouvreuse, femme qui ouvre les loges d'un théâtre »⁵. Il faut donc prendre en compte la dimension genrée de ce sujet, et écrire à travers les ouvreuses, une histoire des femmes, et une histoire du travail des femmes.

La femme ouvrière au XIX^{ème} siècle est en effet un des aspects de ce sujet, un aspect social qu'il ne faut pas omettre dans notre analyse. Agnès Thiercé écrivait, à propos de l'ouvrage de Julie-Victoire Daubié : « ce sont les femmes qui doivent travailler pour vivre qui constituent l'objet de cette étude. Ainsi l'adjectif « pauvre » ne désigne pas l'indigente mais celle qui doit gagner sa vie [...] »⁶. En ce sens, les ouvreuses aussi étaient des femmes pauvres, des femmes qui devaient travailler pour vivre, et c'est une part importante de notre étude qu'il ne faut pas négliger.

Le XIX^{ème} siècle est un passionnant terrain d'investigation pour toutes les questions théâtrales, ou ayant trait à l'histoire du théâtre. C'est, comme l'écrit Christophe Charle : « Le siècle des théâtres »⁷. Cependant, notre souhait n'étant pas de souligner des ruptures et des continuités dans l'histoire des ouvreuses, mais plutôt de dresser un panorama global de cette profession, il est apparu qu'aborder ce siècle dans son ensemble aurait donc été quelque peu ambitieux, d'autant plus que les sources ne manquent pas. Comme

³ *Ibidem*

⁴ Antoine FURETIERE, *Dictionnaire universel*, tome III, 1727

⁵ Emile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Hachette, 1873, tome IV

⁶ Julie-Victoire DAUBIÉ, *La Femme pauvre au XIX^e siècle*, s.l., Paris, Côté-femmes, 1992, 175 p.

⁷ Christophe CHARLE, *Théâtres en capitale. Naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres, et Vienne, 1860-1914*, Paris, Albin Michel, 2008, 576 p.

l'écrit Patrick BERTHIER: « [...] la surproduction théâtrale du XIX^{ème} rend illusoire toute tentative d'inventaire exhaustif [...] »⁸.

Le Second Empire est indissociable de la société parisienne du théâtre. Comme l'écrivent Geneviève Latour et Florence Claval : « A bien des égards, le Second Empire constitue une période essentielle dans l'évolution des théâtres parisiens. Entre 1852 et 1870, la carte théâtrale parisienne subit en effet une série de transformations radicales, tandis qu'une nouvelle libéralisation de la législation des théâtres vient impulser de l'intérieur le mouvement de création des salles de spectacle. Les grands travaux conduits par le baron Haussmann modifient profondément le paysage urbain de la capitale. [...] Le boulevard du Temple disparaît en 1862. [...] Au même moment, on pose la première pierre d'un Nouvel Opéra, du futur Palais Garnier [...] »⁹ Il nous a donc semblé pertinent de poser la borne antérieure de notre étude en 1864, date de la réforme des théâtres : « - [...] le paysage théâtral subit de grands bouleversements. Le plus important est l'abolition du système de privilèges, à Paris et en province, par le décret du 6 janvier 1864 [...] »¹⁰. Même si cela a finalement peu d'impact sur notre sujet, dont nous constaterons qu'il est assez constant, il est tout de même intéressant d'en faire la lecture à la lumière de cette surenchère des théâtres qui eut lieu après la libéralisation : « Régulés par le libre jeu du marché à partir de 1864, les théâtres entrent dans une période de crise et d'interrogations sur leur identité. »¹¹ Notre travail s'achève en 1914. Début de la Première Guerre Mondiale, cette date marque la fin de la Belle Epoque, (« ses bornes chronologiques variant selon les historiens, nous l'entendrons ici comme la période allant des années 1900 à 1914 »¹²), mais aussi la véritable fin du XIX^{ème} siècle¹³. La France est sortie de cette guerre sans précédent totalement modifiée, tant socialement qu'économiquement, et l'ère du théâtre, en tant que seul divertissement, a totalement pris fin.

⁸ Patrick BERTHIER, *Le théâtre au XIX^e siècle*, PUF, Paris, 1986, 127 p.

⁹ Geneviève LATOUR et Florence CLAVAL (dir.), *Les Théâtres de Paris*, Paris, Délégation à l'action artistique de la ville de Paris, 1991, 292 p.

¹⁰ *Ibidem*

¹¹ *Ibidem*

¹² *Ibidem*

¹³ Voir notamment Jean-Claude Yon : « Au sein du siècle qui va de 1814 à 1914, nous avons distingué trois grandes périodes, la fin des années 1840 et le milieu des années 1880 en constituant les deux césures. [...] : une première moitié du XIX^e siècle encore marquée par l'Ancien Régime culturel, une Belle Epoque où les évolutions s'accélérent et, entre les deux, une période de changements culturels profonds. » in *Histoire culturelle de la France au XIX^e siècle*, Paris, Armand Colin, 2010, 320 p.

Sur le plan spatial, le choix fut assez simple. Le théâtre, au XIX^{ème} siècle, est assez unanimement reconnu comme centré sur Paris. Les grandes villes de province possèdent aussi leurs théâtres, mais il ne s'y opère aucune innovation. Ce que Paris crée, la province le rencontre quelques années plus tard. Comme l'écrit Patrick Berthier : « Donc, pas grand-chose à dire hors de Paris ; s'agissant du théâtre au XIX^{ème} siècle, les analyses balzaciennes de la stagnation provinciale peuvent servir de référence. »¹⁴. Nous avons donc choisi de nous concentrer sur Paris et les théâtres parisiens pour en étudier leurs ouvreuses.

Les sources qui constituent le cœur de cette étude sont classifiables selon trois types : administratives, journalistiques, et artistiques.

Sur le plan administratif, nous avons d'abord exploré les ressources des théâtres subventionnés. La Comédie-Française, bien que disposant d'un fonds assez important d'archives, n'a rien gardé concernant le personnel de salle. De même pour le théâtre de l'Odéon, ou l'Opéra-Comique, qui n'ont conservé qu'une infime part de ces documents. En revanche, l'Opéra possède un fonds d'archives non seulement riche, mais aussi remarquablement bien conservé, et très accessible à la Bibliothèque-Musée de l'Opéra. Ces documents constituent le cœur d'une approche sociale des ouvreuses.

Puis, les théâtres privés encore existants ont attiré notre attention. Malheureusement, aucun de ces théâtres contactés n'a conservé d'archives exploitables quant au personnel de salle. Ainsi le Théâtre de la Gaîté, le Théâtre des Variétés, le Théâtre de l'œuvre, et le Théâtre Marigny, expliquent l'absence totale d'archives administratives, et même artistiques, dans leurs murs par les changements de direction nombreux au cours du XX^{ème} siècle. Le Théâtre du Châtelet, le Théâtre Antoine, le Théâtre du Palais Royal, et le Théâtre de la Porte Saint Martin n'ont, quant à eux, pas donné suite à nos demandes répétées.

La presse constitue un champ d'exploration très riche pour l'étude du théâtre et de la vie théâtrale au XIX^{ème} siècle. Comme l'écrivent Pascale Goetschel et Jean-Claude Yon : « Tout historien du culturel sait combien, en matière de réception, la presse est une source abondante et utile pour le XIX^e siècle. Le théâtre ne fait pas exception. [...] on trouve beaucoup d'indications sur la vie théâtrale dans la presse généraliste. L'utilisation de cette source n'est pas aussi facile qu'on pourrait le croire car ces articles de presse obéissent à

¹⁴ Patrick BERTHIER, *Le théâtre au XIX^e siècle*, PUF, Paris, 1986, 127 p.

des codes qu'il faut savoir déchiffrer tandis que la publicité déguisée est fréquente. »¹⁵ De plus, les occurrences sont nombreuses, et la sélection n'est pas facile. Sur l'outil *Gallica*, pour le terme « ouvreuse », nous avons recensé 1349 résultats dans tous les titres de journaux numérisés pour la période qui nous intéresse. Le sujet n'étant pas soumis à une chronologie particulière, il nous a semblé inopportun de mettre en place un échantillonnage des données périodiques. Nous avons donc choisi d'exploiter les 500 premiers résultats donnés par l'outil, sur la base du principe de pertinence. Les titres principaux dont les articles utilisés proviennent sont *le Figaro*, *le Journal Illustré*, *le Gil Blas*, et *La Presse*, qui tous quatre se font l'écho abondant de la vie théâtrale parisienne¹⁶. *La Presse* était un grand quotidien populaire qui avait su s'entourer de plumes acérées telle celle de Balzac. *Le Gil Blas*, quotidien également, avait acquis ses lecteurs grâce à ses chroniques légères et ses articles grivois. *Le Journal Illustré*, hebdomadaire, s'adressait à un lectorat familial de la classe moyenne. Enfin, *Le Figaro* représentait la droite conservatrice, parisienne et bourgeoise. Ses critiques en matière de vie culturelle, mais aussi ses anecdotes, indiscretions et potins de la rubrique « Echos » en faisaient le journal favori du « Tout-Paris »¹⁷. À eux quatre, ces titres donnent un aperçu assez large de la société parisienne.

Comme souvent en histoire culturelle, les représentations artistiques et littéraires sont primordiales pour cerner l'objet d'étude. De même que pour la presse, il y a de nombreuses mentions du terme *ouvreuse* dans la littérature de la période. Cette abondance est déjà une indication en soi ; elle prouve, avant même de rentrer dans l'analyse, que les ouvreuses avaient une place particulière dans la fiction, et donc dans l'esprit de leurs contemporains. Au-delà des œuvres dont le thème central est l'ouvreuse, qui feront l'objet d'une étude particulière, les citations sporadiques sont souvent très courtes et révèlent l'ouvreuse comme un personnage secondaire mais récurrent. L'iconographie n'est pas en reste dans ce corpus, puisque des caricaturistes comme Daumier, ou des peintres comme Béraud se sont emparés du sujet.

¹⁵ Pascale GOETSCHÉL, Jean-Claude YON, « Histoire culturelle du spectacle vivant : un nouveau champ pour l'histoire culturelle ? » in Laurent MARTIN et Sylvain VENAYRE (dir), *L'Histoire culturelle du contemporain*, s.l., Nouveau Monde Editions, 2005, 436 p.

¹⁶ Claude BELLANGER, Jacques GODECHOT, Pierre GUIRAL, Fernand TERROU (dir), *Histoire générale de la presse française*, Paris, PUF, tome 2, 1969, p. 98.

¹⁷ Anne Martin-FUGIER, *La vie élégante, ou la formation du Tout-Paris. 1815-1848*, Paris, Fayard, 1990, 447 p.

En ce qui concerne la vie privée de l'ouvreuse, la méthodologie n'est pas évidente car il est toujours délicat d'entreprendre une prosopographie quand on dispose de peu de sources. En effet, les théâtres n'avaient pas constitué de dossiers du personnel pour les ouvreuses, puisqu'elles n'étaient pas salariées. La question du mode de rémunération des ouvreuses entrera en jeu dans cette partie de la recherche, puisque, comme l'écrit Anne Martin Fugier : « Deux séries d'éléments permettent de définir une classe sociale : ses revenus et son mode de vie »¹⁸. Concernant leur mode de vie, les quelques sources exploitables parmi les archives administratives ont tout de même permis d'effectuer quelques recherches généalogiques à l'Etat Civil de la Ville de Paris, et d'approcher ainsi d'un peu plus près la sphère personnelle des ouvreuses. En définitive, il faut ici tenter de définir un profil « type », d'élaborer une sorte de « fiche signalétique » de l'ouvreuse de théâtre parisien au XIX^{ème} siècle.

Si l'histoire culturelle est une histoire sociale des représentations, il nous faut alors considérer l'ouvreuse de théâtre dans le contexte de son époque comme un objet culturel qui était sujet à représentation et imaginaire de la part de ses contemporains. Cet angle de vue nous permettra de cerner l'ouvreuse dans ses dimensions imagées et imaginées. Le spectateur du XIX^{ème} siècle, qui vivait en « dramaturgie »¹⁹, selon le terme de Jean-Claude Yon, allait au théâtre plusieurs fois par semaine. C'était, pour ainsi dire, sa distraction principale. L'ouvreuse faisait donc partie intégrante de son quotidien, et même de son univers visuel. Elle était un personnage récurrent, une figure omniprésente de son paysage théâtral. Cependant, s'intéresser à ce public pose des problèmes historiographiques puisqu'il est difficile de savoir précisément de qui il était composé. Jean-Claude Yon et Pascale Goetschel l'expliquent bien : « L'un des principaux paradoxes de l'histoire culturelle du théâtre au XIX^e siècle est que l'on dispose d'assez peu d'éléments sur un acteur essentiel : le public. Savoir qui va voir quels spectacles est une question fort simple mais à laquelle il est malaisé de répondre. » Il faudra pourtant essayer de déduire de l'œil du public la façon dont les ouvreuses étaient perçues. Existe-t-il des liens qui se tissent avec le public ? Et, si oui, quelle est la nature de ces liens ? S'agit-il d'un rapport de maître à domestique ?

¹⁸ *Id.*, *La bourgeoisie*, Paris, Grasset, 1983, 315 p

¹⁹ Jean-Claude YON, *Une Histoire du théâtre à Paris. De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Aubier, 2012, 437 p.

L'objectif est donc de définir les contours de l'ouvreuse dans cette dualité qui la caractérise, entre mythe et réalité, dans son quotidien comme dans les images qu'elle suscite auprès du public. Une fois ce portrait dressé, nous pourrons alors dire si ce personnage est assez archétypique pour pouvoir être considéré comme une spécificité du théâtre parisien. En d'autres termes : Peut-on considérer que « l'ouvreuse de loges » en tant que concept soit une spécificité française? Et, si oui, quelles en sont les caractéristiques ?

Pour aborder cet objet d'étude dans sa complexité, l'approche la plus pertinente est d'entrer dans le vif du sujet à travers les représentations. Partir du public pour appréhender ce métier et ce personnage nous permettra d'en tracer les grandes lignes.

Dans un second temps, il s'agit de dresser pour la première fois un portrait social des ouvreuses de loges dans leur vie privée et professionnelle. Il faudra pour cela être aussi réaliste que possible ; les hypothèses émanant des représentations seront des guides pour séparer le réel du fantasme.

Enfin, à travers les yeux du spectateur, les ouvreuses réelles disparaîtront derrière le mythe de l'Ouvreuse, dont il faudra comprendre les tenants et les aboutissants. En revenant à cet observateur, il nous faudra adopter son point de vue pour l'ouvreuse en tant que personnage construit. C'est par l'énumération de ces fantasmes que nous pourrons mieux comprendre les rapports ambigus entre public et ouvreuse.

Pour commencer ce travail, il convient d'interroger d'abord les représentations. Ces portraits d'ouvreuses, créés par leurs contemporains, sont déjà passés par un filtre interprétatif, avant d'être aujourd'hui soumis au nôtre. C'est ce qui les différencie des autres sources. Ces représentations sont colorées de la culture de l'époque, elles se font l'écho d'un état d'esprit du temps. Les contemporains des ouvreuses ont produit d'elles une interprétation artistique qui nous renvoie à leur contexte propre de raisonnement : c'est la toile de fond de notre sujet.

Ces portraits, littéraires et iconographiques, sont donc des angles de vue particuliers, des points d'accès subjectifs à ce personnage de l'ouvreuse. Ils ouvrent une voie partielle mais néanmoins essentielle vers le sujet. Nous avons choisi de les présenter dans une première partie en guise de premier contact avec l'objet d'étude.

Les ouvreuses étaient anonymes certes, mais pas transparentes pour autant. Elles étaient bien présentes au contraire, et elles faisaient parler d'elles en leur temps. Elles étaient considérées par les contemporains comme un personnage pittoresque, typique du monde des théâtres, aimé, détesté, mais en tout cas campé.

C'est certainement la conjonction de ces deux éléments, récurrence et truculence, qui a conduit les artistes à les caricaturer. Les traits décrits, dans les lignes qui vont suivre, sont donc forcés. Ils montrent la vision que la société avait des ouvreuses, mais qui n'était pas forcément le reflet de la réalité.

En tant que personnage parodié, le personnage de l'ouvreuse est caractérisé par une série d'attributs bien définis, tirés du réel pour la plupart, ou bien imaginés, que nous allons détailler. Pour ce faire, les représentations qui ont été faites des ouvreuses pour la période déterminée seront notre base de travail. Il s'agit à la fois de discerner des grandes tendances qui seraient susceptibles de dépeindre une réalité, et en même temps de ne pas considérer comme miroir du réel tout ce qui sera présenté ici, puisqu'il faut toujours garder à l'esprit que les représentations sont soumises à la partialité de leurs auteurs. Ces portraits sont empruntés à différents domaines artistiques. Contre toute attente, les sources iconographiques ne manquent pas, que ce soit peintures, gravures ou dessins. Dans la

littérature, l'ouvreuse était vraisemblablement une figure récurrente, comme l'écrit Agnès Terrier dans *Le Billet d'Opéra* : « L'ouvreuse est si pittoresque qu'elle devient un personnage secondaire récurrent dans le roman social du XIX^e siècle »²⁰. Effectivement, à y regarder de plus près, l'ouvreuse est partout : pseudonyme, avec Willy qui signa de nombreuses critiques en tant qu' « ouvreuse du cirque d'été » ; personnage secondaire de comédies, comme par exemple dans la pièce *La bohémienne de Paris* de Paul de Kock²¹ ; ou même personnage principal. En effet, nous n'avons recensé pas moins de trois nouvelles, deux essais, deux poèmes, une saynète, et trois chansons dont le thème central est l'ouvreuse de loges, et qui comportent d'ailleurs le terme « ouvreuse » dans leurs titres.

Le fait même que certaines œuvres soient entièrement consacrées aux ouvreuses est d'ailleurs un postulat en soit, puisque cela certifie l'existence d'un thème récurrent dans l'imaginaire des créateurs.

Dans cette première partie, ces œuvres qui placent l'ouvreuse au centre de leur thématique sont donc au cœur de notre étude. De nombreux autres récits mentionnent ou citent les ouvreuses de manière plus sporadique, et nous ne manquerons pas d'illustrer notre propos par ces citations dans les deuxième et troisième parties.

Dans le premier chapitre, consacré à l'iconographie, les représentations les plus pertinentes sont traitées individuellement, afin qu'elles se répondent entre elles et que de grandes tendances puissent en être dégagées, et appliquées ensuite à toutes les autres.

Le deuxième chapitre est consacré à la littérature, et les œuvres y sont traitées par genre. Notre exposition commence avec l'analyse croisée de deux chansons populaires. Puis, en second lieu, deux textes en vers de genres très différents illustreront la représentation de l'ouvreuse sous deux angles de vue distincts.

²⁰ Agnès TERRIER, *Le Billet d'Opéra. Petit guide*, Paris, Flammarion & Opéra de Paris, 200, 102 p.

²¹ Paul de KOCK, *La Bohémienne de Paris*, Paris, Tresse, 1844

❖ Chapitre 1 : Iconographie, mise en perspective.

➤ Une physiologie : l'ouvreuse et ses attributs.

Notre parcours iconographique commence par la plus ancienne représentation d'ouvreuse retrouvée. Cette image est un peu antérieure à la période d'étude, puisqu'elle a été publiée en 1824, mais elle mérite tout de même notre attention. En effet, cette gravure « Paris Ouvreuse de loge » est extraite de l'album d'images *Costumes d'ouvrières parisiennes*, dont Louis-Marie Lanté est le dessinateur, et Georges-Jacques Gatine²² le graveur. Ce type de catalogue de physiologies était très en vogue au début du XIX^{ème} siècle, et les thèmes représentés pouvaient être très variés : métiers, objets, ou même végétaux.

L'image en elle-même ne nécessite qu'un seul niveau de lecture. D'un point de vue technique, le sujet est dessiné sans ombre ou presque. Le dessin est en deux dimensions, ce qui renforce l'impression que le personnage est traité de la même manière que l'aurait été un objet dans un recueil similaire. L'ouvreuse porte des vêtements typiques de la première moitié du XIX^{ème} siècle, dans la mode du premier empire. Elle est corsetée, contrairement aux autres représentations d'ouvreuses plus tardives. Etant donné les compétences en matière de costumes féminins de Gatine et Lanté, la vraisemblance de la tenue est certaine. Pour répondre aux critères représentatifs d'une telle physiologie, l'ouvreuse est ici dessinée avec les attributs qui la caractérisent : petit banc, clé, et boîte à billets sont les symboles de sa profession. C'est une véritable typologie de l'ouvreuse.

²² Georges-Jacques Gatine et Louis-Marie Lanté réalisèrent ensemble un grand nombre d'estampes et de gravures représentant notamment les particularismes vestimentaires régionaux. Ils collaborèrent au *Journal des Dames et des Modes*. Ils ont laissé ainsi un témoignage inestimable des tenues féminines des XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles.



Georges-Jacques GATINE, Louis-Marie LANTE, « Paris Ouvreuse de loge », in *Costumes d'ouvrières parisiennes*, Paris, s.n., 1824, 53 p.

La narration est quasiment absente de cette représentation. Seule la posture légèrement inclinée, et l'index pointé, renvoient à la fonction. Elle semble indiquer une place imaginaire à un spectateur vers lequel elle est tournée mais qui n'est pas représenté. Elle tient d'ailleurs dans le creux de sa main droite une contremarque, sans doute celle du spectateur en question, qu'il vient de lui transmettre.

Finalement, cette image isolée ne comporte pas de caractère subjectif, ni de jugement. Nous ne pouvons pas y déceler une quelconque volonté de construction sociale autour du personnage de l'ouvreuse. Il n'y a pas non plus de dimension péjorative dans ce dessin, l'auteur ne cherche pas à

dénoncer une condition sociale ou à nous faire réfléchir sur le statut de l'ouvreuse.

L'image est donc neutre, comme une allégorie. Les emblèmes de l'ouvreuse permettent simplement au lecteur de la reconnaître en tant que professionnelle. D'ailleurs, le titre du recueil montre bien que l'unique but est de décrire les tenues des ouvrières parisiennes, et non pas leur personnalité, ni même leurs conditions de travail.

Cependant, ce qui interpelle, c'est le contexte dans lequel cette image est montrée. Le recueil, dans son ensemble, livre quelques indications sur l'évolution du métier d'ouvreuse au cours des XIX^{ème} et XX^{ème} siècles.

En effet, cette profession est présentée parmi quarante-six gravures d'ouvrières parisiennes, toutes plus pittoresques les unes que les autres. Il est intéressant de constater que, sur quarante-sept métiers, à peine une douzaine existe encore aujourd'hui. Certains ont complètement disparu, même dans la mémoire de nos contemporains, comme la marchande de chapeaux de paille, la cantinière de la Garde Nationale, ou la plumassière.

D'autres ne sont plus, à proprement parler, des métiers « ouvriers » : citons par exemple l'artiste dramatique, l'élève d'une école de danse, ou l'élève d'une école de chant. Seuls quelques métiers sont encore représentés aujourd'hui à Paris, mais ils ne répondent plus du tout aux critères décrits par ces gravures : la couturière, la modiste, la fleuriste, la cuisinière, ou encore la femme de chambre, sans oublier l'ouvreuse de loge.

En outre, nous remarquons, en comparant les différents dessins, que la plupart des ouvrières représentées ont la tête couverte, mais que chaque couvre-chef est différent. Bonnet, calot, foulard, turban, chaque profession semble avoir sa coiffure spécifique. Cette confrontation avec d'autres métiers nous permet de comprendre un élément important : il est naturel, pour un parisien du XIX^{ème} siècle, de pouvoir reconnaître différents corps de métier en fonction des tenues qui les caractérisent, et les coiffes font partie intégrante de cette symbolique.

➤ Jean Béraud : la thématique de l'attente.

Béraud, attaché au mouvement réaliste²³, est un des principaux peintres de la vie parisienne. Dans la plupart de ses œuvres, il dépeint les scènes de la vie quotidienne, les petits métiers de Paris, l'ambiance des cafés et des théâtres. Cette œuvre, intitulée explicitement « Les Ouvreuses », est donc ancrée dans la tradition picturale du réalisme français, tant par le sujet décrit que par les moyens utilisés pour représenter l'image. Mettre les ouvreuses en position centrale du tableau, les choisir comme thème de l'œuvre, est d'ailleurs en soit un postulat moderne et réaliste puisqu'il s'agit ici de représenter un des « petits métiers » du théâtre pour se placer en rupture avec la tradition académique.

La scène représente deux femmes assises dans un couloir. L'alignement, à gauche, de portes avec des hublots indique avec certitude qu'il s'agit du couloir d'un théâtre. Les deux figures sont clairement dans l'expectative, et attendent peut-être la fin du spectacle, ou au moins d'un acte. Derrière elles, manteaux, chapeaux, et cannes se distinguent sur le mur. Ils sont accrochés avec des rubans rouges auxquels pendent des petites plaques blanches qui

²³ Béraud est un peintre de la vie moderne, comme Baudelaire l'a théorisé dans son ouvrage éponyme (*Le peintre de la vie moderne*, recueil d'essais publié en trois fois les 26, 29 novembre et 3 décembre 1863 dans *Le Figaro*).

semblent être des numéros de vestiaires²⁴. Les deux femmes sont habillées en noir avec un bonnet garni de rubans roses qui les identifie en tant qu'ouvreuses.

À première vue, un sentiment d'enfermement émane de ce tableau. Le couloir est long et étroit. Cette étroitesse est renforcée d'une part par l'alignement des portes en bois foncé à gauche et l'encombrement des manteaux à droite, et d'autre part par le sol rouge sombre, traité avec des rayures fuyantes qui renforcent cette impression de profondeur et de confinement. Grâce à cette perspective, le regard va tout droit sur l'essentiel du tableau : les ouvreuses. À les surprendre, du bout du couloir tel que l'aurait fait un spectateur du théâtre, somnolentes sur leurs sièges habituels, l'observateur de ce tableau voit les ouvreuses comme des personnages familiers.



Jean BÉRAUD, *Les ouvreuses*, 1885, aquarelle 49 x 34, coll. privée

Mais il ne s'agit pas que d'un enfermement physique, et l'état d'attente dans lequel se trouvent les ouvreuses dérange. Ce confinement est en fait traité, en deuxième lieu, comme un enfermement moral. La lumière est intime, mais pas chaleureuse et, à y regarder de plus près, il semble que le tableau soit en fait le prétexte à une réflexion autour d'un travail pénible et presque inutile, un travail fait presque exclusivement d'attentes vaines. Pourtant, si elles ne sont pas joyeuses, les ouvreuses de ce tableau semblent calmes, comme résignées.

²⁴ Si cette pratique a été remplacée par les carnets à souches depuis quelques dizaines d'années à l'Opéra, le vestiaire est encore numéroté de cette manière aujourd'hui à la salle Richelieu.

De ce tableau de Béraud, découle déjà une typologie humaine spécifique à la figure de l'ouvreuse. Une tenue caractéristique (robe noire, tablier parfois, et bonnet rose) et une position d'attente sont les deux éléments qui permettent de reconnaître d'un coup d'œil cette profession, et donc par voie de conséquence de reconnaître un milieu social. Ce traitement du sujet révèle un postulat artistique d'une grande modernité.

➤ Honoré Daumier : laissons dormir le monstre.



Honoré DAUMIER, «Les Théâtres au mois d'août » in *Croquis d'été*, Paris, *Charivari*, août 1856

Intéressons-nous maintenant à la gravure de Daumier²⁵ : « Les Théâtres au mois d'août ». Cette image est extraite de la série *Croquis d'été*, publiée en 1856 dans le *Charivari*. Elle est composée d'un dessin, et d'une didascalie dont voici la retranscription :

Elles rêvent que la salle est comble et qu'on se dispute les programmes et les petits bancs... Ne les réveillons pas !...

Excellant dans l'art de la caricature, Daumier utilisait ses œuvres pour commenter de manière satirique la vie sociale et politique en France au XIX^{ème} siècle. Ici, il livre une scène de la vie des théâtres avec pour thème central les ouvreuses.

²⁵ Dessinateur prolifique, Daumier (1808-1879) est l'auteur de plus de quatre mille lithographies, dont les plus connues sont les caricatures d'hommes politiques et les satires du comportement des français.

Ce point de vue incisif et moqueur est un nouvel angle de réflexion tout à fait singulier, qui se distingue mais ne s'oppose pas à la peinture réaliste de Béraud. La scène se passe dans le couloir d'un théâtre, comme l'indique d'ailleurs clairement l'inscription sur le mur, en haut à gauche du dessin : « Première galerie ». Dans ce corridor, où l'observateur lui-même se trouve, les portes qui donnent sur la salle de spectacle sont à peine esquissées. Seule une porte est ouverte, et ce qui permet à l'observateur d'avoir un aperçu de la salle, éclairée et pratiquement vide. Seules deux petites silhouettes noires se distinguent.

Comme dans le tableau de Béraud, deux femmes sont représentées. Elles sont assises, habillées d'une robe sombre et d'un bonnet clair, ce qui les identifie comme des ouvreuses. Elles se tiennent toutes les deux les bras croisés, la tête penchée en avant, dans une posture d'attente.

A première vue, il y a comme une dimension onirique qui se dégage de l'image. Cette impression est d'ailleurs renforcée par la technique de la gravure qui rend les objets représentés moins nets, et qui donne à voir une atmosphère floue et contrastée, entre ombres et lumières. Mais, très vite, le ton caustique de Daumier reprend le dessus. En fait, toute l'ironie de cette œuvre réside dans le décalage qui est volontairement créé entre l'image et le texte. L'opposition entre la gravure et la didascalie crée la dérision. Daumier utilise le rêve des ouvreuses pour railler encore un peu plus leur sort. Elles sont dépendantes du taux de remplissage de la salle pour gagner leur vie. Et quand la salle est vide, elles s'ennuient d'autant plus, s'endorment, et rêvent d'une salle pleine. Un destin pathétique, en somme.

Pour aller encore plus loin, nous pouvons nous interroger sur la portée symbolique de cette phrase : « Ne les réveillons pas !... ». Cette exhortation renvoie au thème mythologique de la bête-gardienne assoupie sur le seuil et qu'il ne faut surtout pas réveiller. En effet, l'ouvreuse est assise, endormie, devant la porte à demi-ouverte de la salle. Elle est placée stratégiquement entre deux mondes, elle est comme la gardienne d'une transition. Cette symbolique du passage, dont il nous faudra étudier plus loin la portée anthropologique, transparaît ici en filigrane de cette image caricaturale.

Cette animalité, voire monstruosité, qui est suggérée dans la didascalie, est aussi évoquée par la déformation du visage des ouvreuses. C'est d'ailleurs un procédé typique de Daumier.

Les visages sont quasiment masqués, c'est-à-dire difficilement visibles, mais pour le peu que nous en voyons ce sont des visages grotesques, comme recouverts d'un masque de comédie. Même en marge de la scène, Daumier donne aux ouvreuses un caractère théâtral.

➤ L'ouvreuse au second plan.

Enfin, une autre lithographie de Daumier a attiré notre attention. « Un jour de représentation à bénéfice » est issue de la série *Croquis parisiens*, publiée en 1852 dans le *Charivari*.

Comme dans l'image précédente, la scène se déroule dans un couloir de théâtre. Deux messieurs élégants sont debout devant la porte d'une loge, visiblement en train de déambuler. La didascalie ironise sur le principe d'une représentation à bénéfice :

Un jour de représentation à bénéfice : - ayant payé vingt francs pour avoir le droit de se promener dans le corridor.

Mais qu'est-ce, au juste, qu'une représentation à bénéfice ? Jean-Claude Yon l'explique ainsi : « Au sein de la masse des représentations, on peut isoler trois cas exceptionnels : les premières, les bénéfices, et les « gratuits ». [...] Les représentations à bénéfice [...] permettent au public de témoigner son attachement à un artiste au profit de qui la représentation est organisée. [...] Le prix des places, pour l'occasion, est



Honoré DAUMIER, "Un jour de représentation à bénéfice", in *Croquis Parisiens*, Paris, *Charivari*, 1852

majoré. »²⁶ Ainsi, l'allusion moqueuse de Daumier s'éclaire : ces messieurs ont payé deux fois plus cher que d'habitude, mais ils n'assistent pas au spectacle, qui est pourtant déjà commencé. Au regard de leurs mines renfrognées, ce n'est certainement pas par choix qu'ils ne sont pas dans la salle, ils n'ont sans doute pas eu de places pour s'asseoir.

En regardant cette image, comment savoir que la représentation est effectivement en cours ? Au deuxième plan une ouvreuse est représentée. Elle est assise, les bras croisés, la tête penchée, habillée de noire, et coiffée de son fameux bonnet. Sa position d'attente, ainsi que le vestiaire des spectateurs qu'elle a déjà engrangé derrière elle, confirment donc que le spectacle est en train de se jouer. Ici, au même titre que la porte de loge, ou l'affiche du spectacle que l'homme de droite semble regarder, l'ouvreuse de loge est elle-même un marqueur d'identification du lieu théâtral. Même en étant à peine esquissée au second plan, elle permet à l'observateur du dessin de comprendre d'un coup d'œil dans quel univers la scène a lieu. Elle « est » le théâtre, elle l'incarne. Faisant plus que le servir, elle le représente aux yeux du monde.

Il existe donc bien une typologie humaine spécifique à la figure de l'ouvreuse, qui se retrouve dans toute l'iconographie du sujet ²⁷. Même si chaque image a une finalité distincte, et des média d'expression différents, cette tenue caractéristique permet de reconnaître l'ouvreuse représentée.

Au-delà de cette typologie humaine, nous pouvons aussi avancer l'idée qu'il existe également une typologie formelle : la forme d'un personnage dans l'attente, familière et reconnaissable. Cette femme qui attend fait écho à toute une tradition de représentation dans la peinture académique de la femme vertueuse, la femme de foi qui attend l'homme. Mais, dans cette typologie-là, la femme patiente est privée de tout le sens symbolique de vertu qui devrait normalement s'appliquer à elle. Ici, elle n'attend pas d'homme mais simplement la fin du spectacle. Son attente a perdu tout son sens héroïque, elle n'exprime que ce qu'elle est vraiment, une ouvreuse tout en bas de l'échelle sociale, et dont la société

²⁶ Jean-Claude YON, *Une Histoire du théâtre à Paris. De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Aubier, 2012, 437 p.

²⁷ Voir en annexes (numéros 2, 3, 4, et 5) d'autres représentations iconographiques qui répondent à ces schémas.

se plaît à dire qu'elle serait une femme légère. Représenter une ouvreuse au XIX^{ème} siècle, c'est peut-être, finalement, une forme de subversion conforme à l'esprit du temps. Mais c'est aussi, et surtout, une preuve de son statut implicite de personnage secondaire.

❖ Chapitre 2 : Le personnage de l'ouvreuse au centre d'œuvres littéraires

➤ Analyse croisée de deux chansons populaires

Il existe, pour la période qui nous intéresse, deux chansons populaires exclusivement consacrées aux ouvreuses. Dans la mesure où, bien qu'ayant le même thème de fond, elles divergent l'une de l'autre, tant par leurs formes, que par leurs tons, ou les sujets abordés, il semblait pertinent d'en donner une analyse croisée.

Henry de Fleurigny, poète du Second Empire, écrivit pour une mélodie de Jules Lassaigues les paroles de la chanson « Les Ouvreuses »²⁸. Cet air, composé de huit couplets et sans refrain, fut chantée par Yvette Guilbert²⁹ en 1890, et publiée dans le *Gil Blas* avec un dessin de Steinlen³⁰. Cette illustration, qui répond aux critères de représentation des ouvreuses, est agrémentée de rose, puisque c'est désormais la couleur fétiche de cette profession.

La deuxième chanson intitulée « L'ouvreuse de loges »³¹ a été écrite par Pierre Mahiet de la Chesneraye³² dans le cadre de la quatrième Société du Caveau. Ce cercle masculin, dont la quatrième version fut fondée en 1834, inventa en 1842 les défis à « mot donné » : il s'agissait pour ses membres d'écrire des chansons à partir d'un thème préétabli, ici le théâtre, pour ensuite en faire publier un recueil souvenir. Dans ce contexte, Pierre Mahiet de la Chesneraye écrivit cette chanson de vingt-et-une strophes consacrée à une ouvreuse fictive, et sous-titrée « Air d'Octavie ».

Ces deux chansons diffèrent en premier lieu quant au narrateur employé. En effet, la chanson « Les Ouvreuses » est écrite à la troisième personne du pluriel et désigne les ouvreuses en général, en tant que groupe homogène. A l'inverse, la chanson « L'ouvreuse de loges » est écrite à la première personne du singulier, comme si c'était l'ouvreuse elle-même qui était le narrateur. Cette ouvreuse fictive appelée Octavie cherche même à se distinguer de la masse des autres ouvreuses, comme le montre la deuxième strophe de la chanson :

²⁸ Jules LASSAIGUES, Henry de FLEURIGNY, « Les Ouvreuses » in *Gil Blas Illustré*, 1890. Voir la chanson complète en annexe 16.

²⁹ Yvette est une chanteuse de café-concert, née en 1865 et morte en 1944. Elle enregistra beaucoup de chansons de la Belle Epoque après 1900, mais malheureusement la chanson « les Ouvreuses » n'en fait pas partie.

³⁰ Voir l'illustration en annexe, numéro 1.

³¹ MAHIET DE LA CHESNERAYE, « L'ouvreuse de loges. Air d'Octavie » in *Le théâtre : mots donnés*, Société du Caveau, Paris, A. Appert, 1864 Voir la chanson complète en annexe 17.

³² Cet homme de lettre (1815-1870), parolier d'opérettes et de chansons, fut président de la quatrième Société du Caveau plusieurs années, notamment en 1864, date de l'édition du recueil *Le Théâtre : mots donnés*.

*Ce beau discours de l'ouvreuse de loges
S'entend partout débiter platement ;
Mais moi, qui veux être digne d'éloges.
J'ai pour chacun un adroit boniment.*³³

Contrairement à ce que l'on pourrait imaginer à la lecture du texte, qui se veut assez railleur, l'air des « Ouvreuses » est une valse lente, plutôt triste et mélancolique. Même si les paroles sont parfois moqueuses, l'ambiance est en fait assez pathétique. En ce qui concerne « L'ouvreuse de loges », nous ne disposons malheureusement pas de la partition, et il est donc difficile de s'imaginer le ton sur lequel elle devait être chantée, même si les quelques références grivoises qui y sont faites laissent à penser que la mélodie devait être plutôt légère.

Dans la chanson « Les Ouvreuses », l'accent est mis sur leur physique, leur tenue, et leur passé amoureux aujourd'hui terminé, alors que « L'ouvreuse de loges » insiste plutôt sur les tâches de l'ouvreuse, sa volonté d'entremettre au mieux les différents types de public qu'elle reçoit, et son comportement tyrannique. Néanmoins, les thèmes de la rapacité et de la misère sont communs aux deux chansons.

- Un panorama des fonctions de l'ouvreuse

L'« Air d'Octavie » est jalonné par l'évocation des différentes tâches que l'ouvreuse devait effectuer chaque soir au théâtre. Cela nous donne ainsi un bon aperçu de ce en quoi pouvait consister ce travail. En voici un résumé :

*Je sais meubler d'abord les vestiaires,
[...]
Je fais ensuite accepter le programme,
[...]
Caser chacun, voilà ma grande affaire,
[...]
C'est moi qui vends ces bouquets qu'aux actrices
Lancent les vieux ou jeunes protecteurs ;
[...]*

³³ MAHIET DE LA CHESNERAYE, « L'ouvreuse de loges. Air d'Octavie » in *Le théâtre : mots donnés*, Société du Caveau, Paris, A. Appert, 1864

*Un spectateur vient réclamer mes soins,
Je ne le dois jamais qu'à l'exigence
D'un trouvé mal ou des petits besoins.*³⁴

Prendre le vestiaire, vendre le programme, placer les spectateurs, vendre des bouquets à lancer sur scène, parer aux malaises, s'occuper des toilettes : voilà la liste non exhaustive des prérogatives de l'ouvreuse. La chanson « Les Ouvreuses » met moins l'accent sur ces questions pratiques, quoique le placement et le vestiaire soient tout de même évoqués :

*Aves des mines langoureuses
En vous montrant votre fauteuil,
Elles vous font un petit œil ; [...]

En prenant de leurs mains fiévreuses
Les pelisses de chinchilla, [...]*³⁵

Le « petit banc », thème récurrent dans les représentations d'ouvreuses, est aussi présent dans les deux chansons. C'était en quelque sorte l'attribut essentiel de ce personnage, son objet fétiche. Ainsi, dans « Les Ouvreuses » :

*Pour s'acheter quelques rubans,
Elles n'ont que les petits bancs
Payés par des mains généreuses,
Les Ouvreuses !*³⁶

De même, dans l' « Air d'Octavie » :

*Alors, devant et le vide et la dèche,
Courbant mon front tout en me regimbant,
Je cherche encor, me montrant moins revêche,
À carotter deux sous de petit banc.*³⁷

Dans ce dernier extrait, le petit banc est associé à la notion de rapacité, de rançon, ce qui renvoie à la pauvreté de l'ouvreuse.

³⁴ MAHIET DE LA CHESNERAYE, « L'ouvreuse de loges. Air d'Octavie » in *Le théâtre : mots donnés*, Société du Caveau, Paris, A. Appert, 1864

³⁵ Jules LASSAIGUES, Henry de FLEURIGNY, « Les Ouvreuses » in *Gil Blas Illustré*, 1890

³⁶ *Ibidem*

³⁷ MAHIET DE LA CHESNERAYE, « L'ouvreuse de loges. Air d'Octavie » in *Le théâtre : mots donnés*, Société du Caveau, Paris, A. Appert, 1864

▪ Pauvreté rime avec rapacité

La misère est une thématique qui revient régulièrement dans les représentations, qu'elles soient figuratives ou littéraires. Les contemporains avaient apparemment à cœur de montrer à quel point la position d'ouvreuse était peu enviable. Dans la chanson de Fleurigny, les ouvreuses sont aussi présentées comme des personnages misérables, mais la question de la pauvreté matérielle semble un facteur secondaire dans ce malheur. Le texte laisse à penser que ces employées étaient avant tout accablées par leur statut, et par leur vie personnelle. L'auteur les décrit en effet comme des femmes flétries, déchues de leur féminité, et dont la jeunesse et les amours sont déjà dépassées :

*Ce sont d'anciennes amoureuses
Pour qui la retraite a sonné !
Elles ont le teint façonné
Et des perruques désastreuses
Les ouvreuses
[...]*

*Elles grognent par-ci, par-là :
« Nous aussi nous fûmes heureuses ! »
Les Ouvreuses !*

*Alors sous les voûtes poudreuses,
On entend des chuchotements :
Ce sont des noms d'anciens amants
Qu'évoquent de leurs voix pleureuses
Les Ouvreuses !³⁸*

Cela rejoint tout à fait l'impression laissée par l'iconographie : les ouvreuses étaient, ou du moins étaient vues comme, de vieilles femmes. Ces femmes déjà mûres ont déjà eu un passé amoureux, et elles voient s'échapper malgré elles leur jeunesse. Elles sont d'ailleurs décrites ici comme des femmes légères. Ce n'est pas une allusion isolée, mais est-ce pourtant le reflet de la réalité ? La chanson de Fleurigny insiste plus sur l'aspect extérieur des ouvreuses que celle de Mahiet de la Chesneraye. Alors que ce dernier n'évoque même pas le bonnet, élément distinctif du personnage, Henry de Fleurigny le mentionne à plusieurs reprises :

*Elles ont le teint façonné
Et des perruques désastreuses*

³⁸ Jules LASSAIGUES, Henry de FLEURIGNY, « Les Ouvreuses » in *Gil Blas Illustré*, 1890

[...]
Elles promènent les flocons
De leur bonnets de procureuses,
Les Ouvreuses !³⁹

N'échappant pas à cet objet hautement représentatif des ouvreuses dans l'imaginaire de l'époque, on sent bien ici une pointe de moquerie dans le ton utilisé par Fleurigny. Le but est bien sûr de montrer au lecteur combien les ouvreuses sont laides, ainsi qu'elles sont représentées dans l'iconographie. Il formule d'ailleurs cette pensée dans le dernier couplet de la chanson :

Donc, et bien qu'elles soient affreuses.⁴⁰

Affreuses, tel est le terme sans appel et sans espoir dont Henry de Fleurigny affuble ces ouvreuses en dernier lieu.

Le fait que les contemporains aient sur le statut d'ouvreuse un regard de pitié est aussi dû à sa réputation de femme malade, à sa mauvaise santé chronique :

Hélas ! Aujourd'hui catarrheuses,
Pour s'acheter quelques rubans,
Elles n'ont que les petits bancs
Payés par des mains généreuses,
Les Ouvreuses !⁴¹

Henry de Fleurigny les qualifie de « catarrheuses », c'est-à-dire malades des bronches. Cette idée préconçue, loin d'être sans fondement, est inhérente à leur fonction puisqu'elles auraient attrapé ce mal à trop attendre dans les couloirs froids des théâtres. C'est également un stéréotype qui revient régulièrement dans les représentations d'ouvreuses.

Pour décrire leur misère, l'« Air d'Octavie » développe plutôt la thématique de la pauvreté matérielle. Dès le premier couplet le ton est donné :

Mes bons messieurs et vous, mes belles dames,
Quand vous venez chez nous, qu'il soit permis

³⁹ Jules LASSAIGUES, Henry de FLEURIGNY, « Les Ouvreuses » in *Gil Blas Illustré*, 1890

⁴⁰ *Ibidem*

⁴¹ *Ibidem*

*De souvent faire un appel à vos âmes,
Nous ne vivons que de petits profits.⁴²*

L'ouvreuse est décrite comme une femme en manque d'argent, qui pouvait même se montrer agressive pour en obtenir un peu plus. Ce sont là, d'ailleurs, deux éléments clés de ses rapports avec les spectateurs : rapacité et tyrannie. Ce rapport de force est bien décrit dans la suite de la chanson :

*Et si l'on vient me réclamer sa place,
Sans le chapeau, sans la bourse à la main,
Ne disant mot, d'un geste froid de glace,
D'un strapontin j'indique le chemin.*

*Criez, courez, dans votre humeur rageuse,
Au contrôleur conter tous vos tourments,
Sachez payer la dîme à votre ouvreuse,
Ou bien payez la dîme aux suppléments!⁴³*

Revêche, froide, et glaciale, l'ouvreuse n'hésitait pas à faire preuve de rudesse envers le spectateur, s'il ne lui donnait pas de pourboire. Sa réputation de tyran est d'ailleurs sous-entendue à plusieurs reprises par Mahiet de la Chesneraye dans sa chanson.

*Je sais meubler d'abord les vestiaires, [...]
Je fais ensuite accepter le programme, [...]⁴⁴*

L'utilisation des verbes « savoir » et « faire » n'est pas anodine. Elle permet ainsi de comprendre qu'il était apparemment dans les habitudes de l'ouvreuse de forcer les spectateurs à laisser leur vestiaire, à acheter le programme, et donc à la payer. Elle savait se montrer persuasive, si ce n'est autoritaire. D'ailleurs, un peu plus loin dans la chanson, il est écrit :

*Mais quand je prends mes airs d'aristocrate,
C'est dans les jours de pièces à succès,
Dans ces grands jours, ainsi que l'autocrate,
En Polonais je traite les Français.⁴⁵*

⁴² MAHIET DE LA CHESNERAYE, « L'ouvreuse de loges. Air d'Octavie » in *Le théâtre : mots donnés*, Société du Caveau, Paris, A. Appert, 1864

⁴³ *Ibidem*

⁴⁴ *Ibidem*

⁴⁵ *Ibidem*

Officiellement qualifiée d'autocrate par son auteur, l'ouvreuse était donc vue par ses contemporains comme un tyran, un despote qui règnerait en quelque sorte sur « son » étage et « son » public.

Le fait qu'elle se montre à l'affût du moindre sou tient certainement pour beaucoup à sa rémunération au pourboire. Cet état de fait se ressent d'ailleurs aussi dans cette même chanson, quand Octavie évoque avec force drame combien la vie est difficile pour une ouvreuse lorsque la pièce de théâtre « fait un bide » :

*Mais subissant, hélas ! la loi commune,
Qui veut qu'ici rien ne dure toujours,
Je vois verser le char de ma fortune,
Et se briser dans le gouffre des jours !*⁴⁶

Et ainsi la chanson d'Octavie se conclut sur le même thème, avec un brin de misérabilisme :

*Pour oublier, messieurs, mes belles dames,
Ces tristes jours, chez nous qu'il soit permis
De souvent faire un appel à vos âmes,
Nous ne vivons que de petits profits.*⁴⁷

Dans la même veine, la chanson de Fleurigny tente aussi de rendre les ouvreuses un peu plus sympathiques, puisqu'il exhorte dans le dernier couplet le lecteur, et du même coup le spectateur, à les plaindre plutôt qu'à les blâmer :

*Donc, et bien qu'elles soient affreuses,
Faut-il, quand on en a le temps,
Plaindre pendant quelques instants
Ces invalides amoureuses,
Les Ouvreuses !*⁴⁸

Plus à plaindre qu'à craindre, les ouvreuses vous font un petit œil ; mais elles sont peu dangereuses.⁴⁹

⁴⁶ *Ibidem*

⁴⁷ *Ibidem*

⁴⁸ Jules LASSAIGUES, Henry de FLEURIGNY, « Les Ouvreuses » in *Gil Blas Illustré*, 1890

⁴⁹ *Ibidem*

- *Caser chacun, voilà ma grande affaire*⁵⁰

Cette citation, extraite de l' « Air d'Octavie », conduit à s'interroger sur le double sens du terme « caser ». Même si l'utilisation familière du mot au sens de « se marier » serait peut-être un peu anachronique en 1864, le clin d'œil est pourtant pertinent. En effet, dans les deux chansons, on retrouve cette insinuation, ce mythe qui voudrait faire de l'ouvreuse de loges une entremetteuse. Cette fonction officieuse est en effet un thème récurrent dans les représentations.

Dans le texte de Lassaigues, ce rôle est évoqué sous le mot « procureuse » :

*Elles promènent les flocons
De leurs bonnets de procureuses,
Les Ouvreuses !*

*Vers les actrices savoureuses
Pour porter les billets brûlants
Des jeunes ou des vieux galants,
Elles ne sont pas rigoureuses,
Les Ouvreuses !⁵¹*

Il n'y a pas de doute, dans cet extrait sur les aptitudes des ouvreuses à jouer les entremetteuses. Le terme « procureuses » nous interpelle en premier lieu. Au sens propre, le procureur est celui qui a une procuration, il est donc le porteur de quelque chose qu'il doit transmettre. Par extension, dans un sens vieilli, on appelait « procureuse » une femme qui jouait les entremetteuses. Henri de Fleurigny ne pouvait donc pas être plus clair, en les qualifiant ainsi. En bonnes procureuses, elles transmettent les billets doux des spectateurs aux actrices.

Cette thématique est aussi particulièrement développée dans la chanson « L'ouvreuse de Loges ». En effet, de la sixième à la treizième strophe, Octavie explique comment elle est capable d'arranger chaque spectateur pour qu'il puisse tirer le meilleur parti amoureux de sa soirée au théâtre. Elle introduit son propos comme suit :

Caser chacun, voilà ma grande affaire,

⁵⁰ MAHIET DE LA CHESNERAYE, « L'ouvreuse de loges. Air d'Octavie » in *Le théâtre : mots donnés*, Société du Caveau, Paris, A. Appert, 1864

⁵¹ Jules LASSAIGUES, Henry de FLEURIGNY, « Les Ouvreuses » in *Gil Blas Illustré*, 1890

*Selon qu'on veut voir ou bien être vu ;
Je sais parler, ou bien je sais me taire,
Et, tout à point, je pare à l'imprévu.⁵²*

Le ton est donné avec ces quatre vers. L'ouvreuse est montrée comme ayant un rôle double. Elle sait être discrète, favoriser les affaires intimes et protéger les petits secrets de certains spectateurs. Elle peut aussi intervenir, entremettre, et répéter si besoin ce qu'elle a entendu. Elle est aussi décrite comme très réactive, ce qui est une qualité dans ce domaine.

S'ensuit donc une exposition de ses compétences en matière d'arrangements matrimoniaux, ajustées au mieux selon la catégorie de public à qui elle a à faire. Détaillons ce panel de spectateurs :

*Lorsqu'il me vient de ces vieilles coquettes,
Sous le pastel masquant un âge mûr,
Je fais valoir, en dépit des lorgnettes,
Ces vieux portraits dans un beau clair... obscur.⁵³*

A travers ces quelques lignes, l'ouvreuse fictive qui s'adresse à nous s'enorgueillit d'être en mesure de mettre en valeur les visages fripés des femmes mûres en fonction de la lumière des loges.

*J'ai sous le gaz, au profit des lorettes,
De bons fauteuils où les yeux bleus ou noirs
Peuvent piper, comme des alouettes,
Les beaux gandins venant à leurs miroirs.⁵⁴*

Le miroir aux alouettes est ici celui des lorettes⁵⁵, jeunes femmes légères, entretenues par plusieurs amants. Elles viennent au théâtre à la recherche de « beaux gandins⁵⁶ », c'est-à-dire des dandys grotesques, qui sont des proies faciles pour ces intrigantes. L'ouvreuse est à même d'installer judicieusement ces femmes de plaisir, afin que leurs appâts soient bien

⁵² MAHIET DE LA CHESNERAYE, « L'ouvreuse de loges. Air d'Octavie » in *Le théâtre : mots donnés*, Société du Caveau, Paris, A. Appert, 1864

⁵³ *Ibidem*

⁵⁴ *Ibidem*

⁵⁵ Voir : Emmanuel PIERRAT, *Les Lorettes. Paris, capitale mondiale des plaisirs au XIX^{ème} siècle*, Paris, Le Passage, Coll. Essais, 2013, 442 p.

⁵⁶ Nous trouvons une définition de « gandin » dans Emile LITTRE, *Dictionnaire de la langue française*, Tome II, Paris, Hachette, 1873, 2080 p. : « Dandy ridicule. Du nom d'un personnage de vaudeville. « L'œillet rouge à la boutonnière, Les cheveux soigneusement ramenés sur les tempes comme deux gâteaux de pommade, le faux-col, les entournures, le regard, les favoris, le menton, les bottes ; tout en lui indiquait le parfait gandin, tout, jusqu'à son mouchoir fortement imprégné d'essence d'idiotisme ». *Figaro*, 1858. »

visibles de ces messieurs. Contrairement aux vieilles coquettes, les lorettes sont placées en pleine lumière par l'ouvreuse, « sous le gaz ».

*Je garde encor pour les couples honnêtes,
Fuyant un père ou le mari jaloux,
Une baignoire où les doux tête-à-tête
N'ont point d'échos chez le père ou l'époux.*

Voici un élément qui est souvent sous-entendu mais rarement évoqué aussi clairement dans la littérature du XIX^{ème} siècle. L'auteur laisse ici entendre que l'ouvreuse faciliterait les parties fines dans les loges quand cela lui est demandé, contre rémunération, cela va sans dire, et de manière certainement officieuse. S'il est aisé d'imaginer de telles pratiques dans le contexte licencieux des théâtres de l'époque, rien pourtant ne peut nous assurer de la véracité de ces récits.

*Pour cette Anglaise au long col de girafe,
Et qui se paie un aimable ténor
Je mets au jour les bouchons de carafe,
Ces diamants qui le charment encor.⁵⁷*

Facilitant toujours plus les interactions, l'ouvreuse se place ici entre la scène et la salle pour encourager les relations entre un ténor et une riche anglaise, dont les « bouchons de carafe » ne sont autres que de gros diamants autant convoités qu'elle-même.

*Pour ces barbons qui recherchent l'extase
Dans le ballet, près de l'orchestre, à part
J'ai des fauteuils où les yeux sous la gaze
Plongent bien haut quand vient le grand écart.*

Référence est ici faite aux messieurs d'âge mûr qui avaient pour habitude de recruter leurs maîtresses dans les rangs du corps de ballet. Cette pratique bien connue pouvait être, selon Mahiet de la Chesneraye, parfois facilitée par l'ouvreuse, qui plaçait alors ces barbons à dessein.

*Du lycéen je connais les largesses,
En écornant le budget du bachot,
Si je lui donne à l'instant les adresses*

⁵⁷ MAHIET DE LA CHESNERAYE, « L'ouvreuse de loges. Air d'Octavie » in *Le théâtre : mots donnés*, Société du Caveau, Paris, A. Appert, 1864

Le dernier archétype de spectateur évoqué à travers les mots de cette Octavie imaginaire est le jeune lycéen, encore étudiant mais déjà présent dans les théâtres, pour y nourrir ses fantasmes et y faire des rencontres. Il serait prêt à payer grassement l'ouvreuse pour qu'elle lui communique les adresses des actrices, « Fénella » étant le nom d'un personnage théâtral.

➤ L'ouvreuse en vers

Plusieurs textes en vers sont entièrement consacrés au personnage de l'ouvreuse de loges. Nous avons volontairement choisi deux œuvres très opposées dans leurs styles. Hasard ou coïncidence : ces textes furent tout deux publiés chez le même éditeur, Paul Ollendorf, aussi propriétaire du journal *Gil Blas*.

Le premier texte relève du genre parodique. Il s'agit des *Commandements de l'ouvreuse*⁵⁸, écrit en 1895 par Félix Galipaux. En imitant la forme des Dix Commandements, ce « monologue » se moque des travers du personnage de l'ouvreuse de loges, comme il le fait aussi pour le comédien dans le même recueil.

Le deuxième texte est un petit poème écrit par le journaliste Paul Ginisty en 1881. Ce sonnet intitulé « L'Ouvreuse »⁵⁹ a été publié dans le recueil de poèmes *Les idylles parisiennes*. Chroniqueur, et plus tard directeur du théâtre de l'Odéon, Paul Ginisty y croque des caractères, des personnages du quotidien de Paris et du théâtre, dans un style plutôt réaliste, et avec un regard bienveillant.

Dans *Les Commandements de l'ouvreuse*, Félix Galipaux feint de s'adresser à une ouvreuse imaginaire, représentant à elle seule l'ensemble de sa profession. Le lecteur se figure une ouvreuse novice qui apprendrait, à travers cette liste d'obligations, à devenir comme toutes les autres. Le poème de Paul Ginisty est plus descriptif. Il dessine les contours d'un personnage du quotidien, non sans une certaine tendresse.

⁵⁸ Félix GALIPAUX, *Pour casinoter*. Comédies, saynètes, monologues, fantaisies, Paris, Paul Ollendorf, 1895, 254 p. Voir le texte complet en annexe 19.

⁵⁹ Paul GINISTY *Les idylles parisiennes*, Paris, Paul Ollendorff, 1881, 138 p. Voir le poème complet en annexe 20.

- L'attente et l'impertinence, deux thèmes communs

Les deux textes débutent de la même façon : ils dressent le portrait physique de l'ouvreuse à travers sa tenue.

Robe verte. Bonnet rose. Tablier noir. ⁶⁰

*D'abord, tu te procureras
Un bonnet rose ou bleu – pas blanc.* ⁶¹

Là aussi, nous voyons la place importante que prenait le bonnet rose dans l'imaginaire collectif quand il s'agit de représenter l'ouvreuse. Même à l'écrit, cet emblème n'échappait pas aux auteurs. Pour Félix Galipaux, la première chose à faire pour rejoindre cette profession était bien de se procurer un de ces couvre-chefs, rose de préférence. C'était la condition *sine qua non* pour accéder à ce statut.

Un autre point commun à ces deux textes est le tricot. En effet, les deux auteurs décrivent leurs ouvreuses pendant le déroulement du spectacle comme suit :

*Impassible, attentive uniquement à l'heure,
Elle tricote, assise au milieu d'un couloir.* ⁶²

*Dans les couloirs bavarderas
Très haut, très fort, en tricotant.* ⁶³

Tantôt solitaire selon Ginisty, tantôt volubile selon Galipaux, les ouvreuses étaient toujours confrontées au vide du couloir quand le public était installé dans la salle et que l'agitation s'était déplacée sur scène. Selon l'un, ces solitudes se rejoignaient pour converser, selon l'autre, les ouvreuses se retrouvaient seules face à cette attente. Difficile d'en tirer une indication exacte quant à leur comportement pendant le spectacle. Ce sont deux interprétations de ce moment particulier, qui ne sont pas ancrées dans la réalité.

⁶⁰ *Ibidem*

⁶¹ Félix GALIPAUX, *Pour casinoter*. Comédies, saynètes, monologues, fantaisies, Paris, Paul Ollendorf, 1895, 254p.

⁶² Paul GINISTY *Les idylles parisiennes*, Paris, Paul Ollendorff, 1881, 138 p.

⁶³ Félix GALIPAUX, *Pour casinoter*. Comédies, saynètes, monologues, fantaisies, Paris, Paul Ollendorf, 1895, 254p.

Bien que cela puisse sembler anecdotique, cette similitude autour du tricot ouvre en fait la voie d'une thématique fondamentale pour le personnage de l'ouvreuse : l'attente, déjà évoquée à travers l'iconographie. Pendant la représentation, l'ouvreuse désœuvrée n'avait en tête que la fin du spectacle. Paul Ginisty développe cette particularité en insistant sur le désintérêt total de l'ouvreuse pour le spectacle en cours, étant toute entière focalisée sur la longueur de la soirée :

*Que la vertu triomphe ou que le héros meure,
Victime d'un amour fatal et sans espoir,
Pour elle, puisque rien ne saurait l'émouvoir,
La pièce la plus courte est toujours la meilleure* ⁶⁴

Cette impatience est relevée aussi par Galipaux, qui voyait chez les ouvreuses une volonté d'anticiper la fin du spectacle en rendant avant l'heure les vestiaires aux spectateurs :

*Avant la fin, tu passeras
Au spectateur son vêtement.
[...]
Des effets te débarrasseras
Longtemps avant le dénouement* ⁶⁵

Si l'ouvreuse de Paul Ginisty est décrite comme une femme impassible et sans cœur, qui ne se laisse émouvoir par rien, pas même le spectacle, celle de Félix Galipaux n'est pas non plus le reflet de la sympathie. Son impatience se doublait en effet parfois d'inconvenance, voire d'impolitesse. Dans *Les Commandements*, les exemples d'incorrection ne manquent pas. Félix Galipaux, pour railler la profession des ouvreuses, érige même comme une obligation pour elles le fait d'être désagréables :

*Etre impolie il te faudra
Avec tous uniformément.
[...]
Dans les couloirs bavarderas
Très haut, très fort, en tricotant.
[...]
Sans faute tu l'engueuleras
S'il ne te donne au moins un franc.* ⁶⁶

⁶⁴ Paul GINISTY *Les idylles parisiennes*, Paris, Paul Ollendorff, 1881, 138 p.

⁶⁵ Félix GALIPAUX, *Pour casinoter*. Comédies, saynètes, monologues, fantaisies, Paris, Paul Ollendorf, 1895, 254p.

⁶⁶ *Ibidem*

Pour être une vraie ouvreuse, il fallait donc être impolie, bruyante, et discourtoise, surtout si le spectateur n'était pas assez généreux. Car voilà un autre enjeu majeur du personnage : la rançon.

▪ *Les Commandements... de la rançonneuse*

Comme elle est rémunérée au pourboire, l'ouvreuse avait en effet pour habitude de rançonner le public. Si le poème « L'Ouvreuse » n'évoque pas du tout la question de l'argent, nous trouvons, au contraire, dans *Les Commandements de l'ouvreuse* beaucoup d'allusions à cette thématique. Pour commencer, Félix Galipaux ne fait pas l'impasse sur la question de la caution :

*Au directeur apporteras
Un très joli cautionnement*

*Moyennant quoi, tu pourras,
Ouvreuse, offrir ton petit banc.*⁶⁷

Les directeurs de théâtre demandaient donc aux futures ouvreuses de leur payer une caution importante, au moment de leur entrée en fonction. Cet usage, dont la pratique sera plus largement détaillée dans la partie « Portrait social des ouvreuses de loges », représentait souvent pour une somme considérable ces femmes assez pauvres. Les revenus n'étaient ensuite pas assurés puisque soumis au taux de fréquentation des spectacles et à la générosité du public. S'ajoutait à cela le risque que le théâtre fasse faillite, emportant alors dans sa chute leur caution.

Le petit banc, déjà très présent dans l'iconographie, est également évoqué ici. C'est avec ironie que Félix Galipaux utilise le terme « offrir », puisqu'au lieu de le proposer, les ouvreuses l'imposaient plutôt, pour pouvoir ensuite en réclamer la rémunération.

Les ouvreuses forçaient donc, en quelque sorte, le public à la consommation. La volonté de gagner toujours un peu plus semblait justifier leur comportement grossier. C'est en tout cas l'image que les contemporains avaient d'elles, et c'est souvent ainsi que les auteurs les

⁶⁷ *Ibidem*

représentaient. A en croire le récit qu'en fait Félix Galipaux, tous les stratagèmes étaient acceptables, tant qu'il y avait quelques pièces de plus à la clé.

*Aux bonnes places caseras
Ceux qui pourboiront seulement.
[...]
Sans faute tu l'engueuleras
S'il ne te donne au moins un franc.
[...]
Et sur ta robe compterai
Tes sous, ton cuivre ou ton argent.⁶⁸*

▪ Une vieille fille entremetteuse ?

A travers le détournement du thème classique de la femme vertueuse qui attend, l'iconographie laissait déjà entrevoir la thématique de la femme légère. L'ouvreuse était en effet taxée par ses contemporains d'avoir peu de moralité :

*L'dernier omnibus tu prendras
Pour rentrer chez ton... ta maman.⁶⁹*

« Ton... ta maman » : cette drôle de boutade est peut-être une allusion au statut supposé de vieilles célibataires des ouvreuses qui, lorsqu'elles rentraient enfin chez elles après la fin du spectacle, ne rejoignaient pas un mari ou même un amant, mais seulement leur vieille mère.

À travers les chansons, la réputation d'entremetteuses qui était attribuée aux ouvreuses a déjà été évoquée. Si le texte caricatural de Félix Galipaux n'évoque pas ce lieu commun, Paul Ginisty, lui, y consacre plusieurs vers :

*Un timide amoureux parfois lui fait porter,
Pour une figurante étique et peu vêtue,
Quelque billet, brûlant d'une flamme ingénue,

Glissé dans un bouquet qu'on n'ose pas jeter,
Et pensive, elle songe avec mélancolie
À ceux qu'on lui portait – quand elle était jolie !⁷⁰*

⁶⁸ *Ibidem*

⁶⁹ *Ibidem*

⁷⁰ Paul GINISTY *Les idylles parisiennes*, Paris, Paul Ollendorff, 1881, 138 p.

L'auteur présente ici l'ouvreuse comme un messenger, un personnage entre deux mondes. Présente dans la partie publique, et ainsi en contact avec les spectateurs, elle a aussi accès aux coulisses, ce qui lui permet d'aller rencontrer les artistes, et donc de leur transmettre des messages ou des bouquets le cas échéant. Cet usage s'inscrit bien sûr dans les pratiques inhérentes au monde du théâtre au XIX^{ème} siècle, tel qu'il est en tout cas décrit par les auteurs, romantiques ou réalistes. Dans l'imaginaire collectif, l'ouvreuse avait donc aussi son rôle à jouer dans la grande mécanique des rouages amoureux qui régissait la vie des théâtres parisiens.

Quant aux deux derniers vers, ils étoffent encore un peu plus la réputation d'anciennes gourgandines que l'on prêtait aux ouvreuses.

Au regard de ces différentes sources déjà consultées, nous pouvons affirmer de manière certaine l'omniprésence de l'ouvreuse dans les représentations liées à l'univers du théâtre. Plus que ça, nous savons que ce personnage avait une personnalité bien marquée qui n'est pas passée inaperçue aux yeux des artistes de son temps, aussi bien romanciers, qu'écrivains, peintres, ou dessinateurs. L'ouvreuse de loges est même sujette à des mythes, qu'elle subit malgré elle, et dont elle n'est peut-être pas consciente.

Les caractéristiques de l'ouvreuse sont ainsi esquissées. C'est un personnage familier dans le Paris théâtral du XIX^{ème} siècle, et plus largement dans la vie mondaine. Ce n'est pas un personnage consensuel. Au contraire, elle est même contestée, et ses prérogatives sont souvent raillées. Son physique caractéristique, et sa tenue représentative, comptent pour beaucoup dans la construction du mythe. Cependant, s'il est tentant d'y voir là une réalité, il faut se pencher sur le quantifiable, sur les données administratives, ce qui permettra de distinguer un peu mieux la part du vrai et du faux dans cet ensemble de représentations.

Dans la mesure où les ouvreuses peuvent être considérées comme un groupe homogène, c'est-à-dire un groupe de personnalités représentatives et constitutives d'une catégorie sociale, il est possible de proposer une prosopographie de leur profession. Les données provenant d'archives administratives ont été principalement exploitées dans ce but, afin de rester au plus près de la réalité. Quand cela est possible, ces données sont analysées dans une perspective quantitative.

Dans l'ensemble, la plupart des ressources administratives disponibles concernent l'Opéra de Paris. La partie qui va suivre est donc, plus que les deux autres, focalisée sur cette institution. Comme cela était déjà évoqué dans l'introduction, les théâtres privés encore existants aujourd'hui ont tous donné des réponses négatives. Les théâtres subventionnés ont, quant à eux, conservé des fonds d'archives. Cependant, l'Opéra de Paris mis à part, les trois autres théâtres n'ont malheureusement pas gardé ce qui concernait le personnel de salle : ni le théâtre de l'Odéon, ni l'Opéra-Comique, ni la Comédie Française n'ont d'archives réellement exploitables en ce qui concerne les ouvreuses.

L'Opéra de Paris a investi le Palais Garnier, commandé par Napoléon III, en 1873. Avant cette date, la salle Le Pelletier était son théâtre. Par conséquent, les sources principalement exploitées pour les chapitres qui vont suivre peuvent concerner soit l'un soit l'autre des établissements, mais toujours la même institution. A la Bibliothèque-Musée de l'Opéra, les documents qui nous intéressent sont regroupés sous le dénominateur « O. ARCH. 19 » pour Opéra, Archives, et XIX^{ème} siècle. Les enveloppes sont ensuite numérotées, et portent souvent la mention « Personnel de salle, documents relatifs aux ouvreuses » avec une date.

Même si ces archives nous fournissent des informations précieuses et exploitables, il faut tout de même noter des limites à la fiabilité de nos résultats. En effet, les registres que nous allons exploiter sur le plan quantitatif ne concernent que quelques années précises. Ce sont des preuves ponctuelles d'une réalité, et même si nous pouvons nous permettre d'en dégager des tendances, ils ne font pas pour autant figure de statistiques.

Trois chapitres entrent ici en jeu. Le premier, consacré à la vie privée des ouvreuses, est volontairement pragmatique. Il faut en effet s'efforcer de ne pas trop imaginer pour pouvoir mieux décrire leur réalité. La base de données construite à partir des archives administratives de l'Opéra constitue un appui important de notre développement. Nous y avons recensé toutes les listes complètes et lisibles de noms d'ouvreuses auxquelles sont associées d'autres informations exploitables, comme par exemple leur âge, leur adresse, ou leur date d'engagement⁷¹. Le chapitre suivant, entièrement focalisé sur l'Opéra, s'attache à décrire le service de la salle et à retracer les étapes du recrutement d'une nouvelle ouvreuse. Enfin, le dernier chapitre dresse un panorama du métier d'ouvreuse, dans ses dimensions pratiques.

⁷¹ Voir en annexe la base de données.

❖ Chapitre 3: l'ouvreuse en privé

➤ La question du milieu social

- Femme de chambre ou bonne d'enfant

La question de l'origine sociale des ouvreuses semble très simple d'accès au premier abord, puisque nous avons tous en tête des stéréotypes historiquement corrects. Mais il nous faut en second lieu décrire en profondeur ce qui nous paraît évident, et apporter des preuves à ces truismes.

D'après les archives consultées, il semble que, dans la majorité des cas, les ouvreuses provenaient de milieux très modestes. Sont souvent évoquées: d'anciennes ouvrières, domestiques, femmes de chambre, ou bonnes d'enfant, des veuves ou femmes dans le besoin.

Pour exemple, voici une lettre du ministre des travaux publics au directeur de l'Opéra le 14 avril 1875 :

*J'ai l'honneur de recommander particulièrement à votre bienveillance Mme Giraud, ouvrière, qui sollicite un emploi d'ouvreuse à l'Opéra. Employée depuis 17 ans au Mobilier National, Mme Giraud se voit obligée, pour des raisons de santé, à quitter l'administration [...].*⁷²

Le ministre a donc pris la peine de recommander une ouvrière du Mobilier National directement auprès du directeur de l'Opéra.

Une autre lettre, écrite par un prince à l'attention du directeur de l'Opéra le 2 août 1868, atteste du fait que certaines ouvreuses étaient au départ des femmes de chambre⁷³:

La Dame Thierry nous est connue, à la Princesse et à moi, pour l'avoir vue remplir chez Mme d'Oustinoff-Troubetzkoï les fonctions de femme de chambre [...].

⁷² O. ARCH. 19/503 Recommandations pour des postes de contrôleurs et d'ouvreuses

⁷³ O. ARCH. 19/493 Personnel de salle. Documents relatifs aux ouvreuses. 1860-1870. En-tête du papier : "ministère des Travaux Publics – Cabinet du ministre".

Une lettre de recommandation de M. de Voronine pour Mademoiselle Joséphine Leitner, précise qu'elle était bonne d'enfant chez lui :

Je certifie que Joséphine Leitner a servi chez moi pendant 5 ans en qualité de bonne d'enfant, que j'ai toujours été content d'elle et que je me sépare d'elle avec regrets et par la seule raison que mes enfants sont devenus grands et qu'ils sont tous placés dans des collèges et pensionnats.⁷⁴

Enfin, nous ne pouvions pas conclure ce développement sans citer l'ouvreuse Madame Roqueblanc :

Il me semble que vous vous dites je n'ai pas besoin de savoir la biographie de mes ouvreuses. Pour les autres Monsieur cela serait vite fait la plupart ont été en services dans de bonnes maisons où elles étaient bien nourries bien payées et sont arrivées à l'Opéra aux bons postes, cela est bien différent d'avec nous qui des théâtres n'avons eu guère que les mauvais moments, et mes deux enfants veulent être choristes aussi c'est un mal de famille que vous comprendrez, car ils sont passionnés pour la musique, comme le père [...]

La chose est claire : rares étaient les ouvreuses qui venaient du milieu du théâtre. Selon Madame Roqueblanc, la plupart d'entre elles faisaient auparavant partie du personnel de service de grandes maisons. Le mythe d'une artiste ratée, ou d'une ancienne danseuse, semble donc bien fantasmé, du moins pour le plus grand nombre. Seule une femme, parmi toutes les demandes de poste conservées aux archives de l'Opéra, fit valoir son passé d'artiste pour se faire engager. Mademoiselle Sophie Benard écrivit directement à Napoléon III pour obtenir de lui une recommandation. En voici quelques lignes :

Mes titres sont : mon père, Benard (René), musicien, 23 ans à l'académie impériale de musique, pensionné. Moi, Benard (Sophie) ; huit ans figurante danseuse sous M. Léon Pillet. [...]⁷⁵

Une seule artiste, qui plus est une figurante, parmi toutes les ouvreuses décrites dans les archives : cela suffit-il à déconstruire le mythe ?

Sans trop s'y attarder, il est intéressant de remarquer que les employés masculins sont souvent d'anciens employés de bureau ou des chemins de fer. À titre d'exemple, nous

⁷⁴ O. ARCH. 19/494 Personnel de salle. Dossiers d'ouvreuses surnuméraires 1870-1880

⁷⁵ O. ARCH. 19/493 Personnel de salle. Documents relatifs aux ouvreuses. 1860-1870

pouvons citer notamment une lettre anonyme du 23 août 1872 adressée au directeur de l'Opéra :

*Avez-vous besoin d'un veilleur de nuit ? Le porteur de cette lettre, ancien pompier, garçon de bureau au crédit foncier, serait très heureux d'être attaché à l'Opéra [...]*⁷⁶

En guise de conclusion, citons le poème de Maurice Vaucaire, qui se termine ainsi :

*Laisse donc, je ne te dois rien ;
Femme de chambre qu'on m'impose.*⁷⁷

L'ouvreuse est donc ici clairement identifiée comme femme de chambre. Cependant, au théâtre, le maître ne choisit pas ses domestiques. L'ouvreuse est imposée au spectateur, la domesticité y est subie, et non choisie. Le spectateur est donc captif de ses services, alors qu'il la considère comme illégitime. Il s'agit en fait d'une sorte de domesticité publique et partagée, ce qui est intrinsèquement paradoxal puisque le propre du personnel est justement de s'apparenter à une propriété privée. Ce paradoxe, particulièrement mal vécu par le public de théâtre, est certainement une des sources principales de la détestation des ouvreuses.

- Essai d'étude anthroponymique.

Une fois ces considérations sociales posées, la question géographique s'impose en second lieu. Les ouvreuses constitueraient-elles un groupe si homogène qu'il aurait des origines régionales communes à mettre en lumière ? Nous savons que les concierges parisiennes étaient, au XIX^{ème} siècle, en grande majorité d'origine auvergnate. Ce phénomène est d'ailleurs rappelé par Pascal Dibie dans son ouvrage *Ethnologie de la porte* : « Portier-marchand était réservé aux Suisses avant que les Auvergnats ne s'emparent de ce métier »⁷⁸. Un tel phénomène pourrait-il également être observé chez les ouvreuses ?

Pour tenter de déceler une quelconque veine provinciale, nous avons tout de suite pensé à une recherche anthroponymique. Malheureusement, notre champ d'étude est trop tardif

⁷⁶ O. ARCH. 19/503, Recommandations pour des postes de contrôleurs et d'ouvreuses

⁷⁷ Maurice VAUCAIRE, *Effets de théâtre*, Paris, Lemerre, 1886, 134 p.

⁷⁸ Pascal DIBIE, *Ethnologie de la porte : des passages et des seuils*, Paris, Métailié, 2012, 422 p.

pour ce genre d'investigation. En effet, après 1850, les flux migratoires vers Paris sont déjà trop brouillés pour que nous puissions en dégager une tendance générale⁷⁹. D'ailleurs, la mainmise des auvergnats sur les postes de portiers date, selon les spécialistes, de la fin du XVIII^{ème} siècle.

Cependant, nous avons retrouvé aux archives de l'Opéra une liste d'ouvreuses datant de 1802⁸⁰. Ce document est hors de notre période, mais il aurait tout de même été dommage de ne pas l'analyser. En confrontant ces noms au *Dictionnaire des noms de famille* de Jean Tosti⁸¹, voici ce qui en découle : sur vingt-trois patronymes, neuf sont déjà des noms trop dispersés à la fin du XVIII^{ème} siècle, quatre seraient originaires des Vosges, trois de Picardie, deux de Bretagne, un de l'Aube, un de l'Isère, un du Centre, un du Nord, et un de la Creuse. Cette investigation ne donne donc pas vraiment de résultats concluants. La seule tendance qui se dégage est une relative proximité de Paris, mais cela est peut-être commun à tous les petits employés de cette ville. De plus, même si certains noms répondent à une origine régionale stricte, cela ne certifie pas pour autant que l'ouvreuse qui portait ce nom en 1802 était elle-même native de la région en question. La migration peut tout à fait lui être antérieure. Aucun élément ne permet de confirmer l'hypothèse selon laquelle les ouvreuses proviendraient d'une filière régionale spécifique.

- La misère comme dénominateur commun

Nous avons pu entrevoir précédemment que les représentations qui sont faites des ouvreuses sont peu flatteuses. Elles sont bien entendues caricaturales, mais on ne peut pourtant pas ignorer leur caractère malveillant. Pourtant, nous pouvons avancer que leur place n'était pas vraiment enviable.

Assez symboliquement, nous pouvons nous pencher sur cette analyse de James Rousseau, dans sa *Physiologie de la portière* en 1841:

⁷⁹ Marianne MULLON, *Origine et histoire des noms de famille : essai d'anthroponymie*, s.l., Errances, 2002, 196 p

⁸⁰ Voir le tableau récapitulatif de cette recherche en annexe numéro 6.

⁸¹ Jean TOSTI, *Dictionnaire des noms de famille*, www.jeantosti.com

*Avez-vous jamais vu une portière qui ait eu un père ou une mère ? C'est un produit du monde anonyme, qui vient au monde par juxtaposition, comme les champignons et les truffes. Tout ce qui est possible de savoir des antécédents de la portière c'est qu'elle a eu des malheurs et qu'elle n'était pas née pour tirer le cordon.*⁸²

D'après James Rousseau, la portière n'a pas de passé, si ce n'est un passé triste. Ce sont ses malheurs qui l'ont conduite à cette vie, et l'ont poussée à occuper cette fonction. A part cela, on ne sait rien d'elle, ses origines restent opaques, peut-être même que cette question ne préoccupe pas ses contemporains, qui voient simplement en elle un moyen parmi tant d'autres d'atteindre un confort bourgeois. En tout état de cause, nous pouvons légitimement nous demander s'il n'en serait pas de même pour les ouvreuses. Sont-elles des produits du monde anonyme ? Viennent-elles au monde par juxtaposition comme des champignons ? Il est au moins certain qu'elles sont semblables aux portières en ce qui concerne leur infortune.

Dans les représentations, l'ouvreuse est très souvent dépeinte comme un personnage misérable. Par exemple, voici la description que François Coppée fait d'une ouvreuse dans sa nouvelle « Un Nouveau Tantale » :

*[Il] échangeait quelques paroles bienveillantes avec l'ouvreuse de l'orchestre, - une personne très distinguée, fille d'un ancien préfet, élevée à Saint-Denis, qui avait eu des malheurs.*⁸³

Pour devenir ouvreuse, il semble qu'il faille, au préalable, avoir subi des revers et des peines. La notion de misère est donc inhérente à ce métier, et à ces femmes. Le mythe qui consiste à représenter l'ouvreuse comme une femme en disgrâce semble donc traduire une réalité.

En effet, certaines lettres de recommandation mettent volontiers l'accent sur le caractère misérable de la vie de ces femmes à la recherche d'un poste d'ouvreuse. Citons par exemple cette lettre de Monsieur Bouchet, député de Marseille, le 21 mars 1879, à propos de Mme Veuve Jauneau⁸⁴ :

⁸² James ROUSSEAU, *Physiologie de la portière*, Paris, Aubert, 1841

⁸³ François COPPEE, « Un nouveau tantale » in *Œuvres complètes*, tome I, Paris, Hébert, 1885, 364 p.

⁸⁴ O. ARCH. 19/503 Recommandations

Cette malheureuse femme a à sa charge son vieux beau-père âgé de 77 ans et un fils. Honnête et laborieuse, elle est digne [...]

Les exemples de dénuement ne manquent pas, parmi les lettres de recommandations et de demandes de postes. En voici un autre aperçu explicite :

La femme Guilloteau, concierge rue Coquillière, élève avec le produit de sa porte un petit garçon et soutient son mari atteint d'aliénation mentale. La position de cette pauvre femme est intéressante à tous les titres et elle le devient encore d'avantage quand on sait que la maison dont elle est concierge doit être abattue.

*J'ose espérer, Monsieur le Directeur, que vous accorderez votre bienveillance à ma protégée et que vous la sauverez de la misère et du désespoir. [...]*⁸⁵

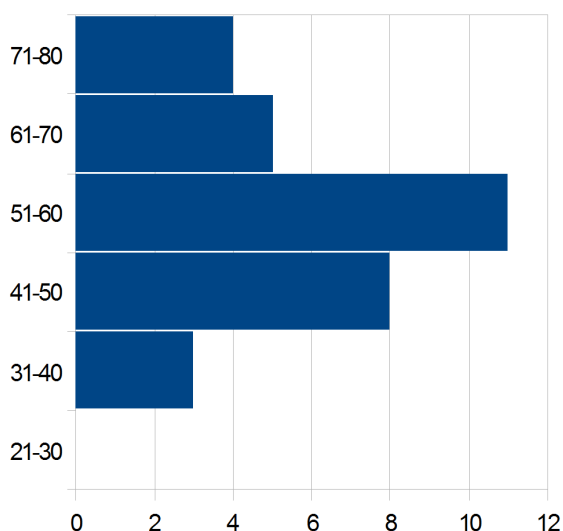
Les mots sont sans équivoque : en l'engageant, le directeur de l'Opéra sauverait cette femme de la misère et du désespoir. Même si nous ne doutons pas de la véracité de ces récits, tant les exemples sont nombreux et les descriptions réalistes, nous devons tout de même garder à l'esprit qu'il n'est pas exclu que les candidates exagèrent leur cas pour avoir plus de chance de se faire engager.

➤ Déconstruction du mythe de la vieille ouvreuse

Lors de l'étude de représentations développée plus haut, nous avons vu que l'ouvreuse, en tant que personnage archétypique, est toujours montrée ou décrite sous les traits d'une vieille femme, dont la jeunesse est bien achevée.

Mais qu'en est-il en réalité ? Ce mythe est-il fondé ? La base de données recense notamment une liste d'ouvresses de 1848 sur laquelle les âges sont notifiés. Cela constitue une excellente base de travail pour comprendre comment la pyramide des âges s'organise au sein de ce groupe, même s'il est dommage de ne pas avoir trouvé d'autres listes similaires. En effet, il aurait été intéressant de pouvoir établir une comparaison avec une autre période.

⁸⁵ O. ARCH. 19/493 Personnel de salle. Documents relatifs aux ouvresses. 1860-1870. Cette lettre est écrite par la Comtesse Lejay Marnésia, et datée du 24 mars 1894.



*Âges des ouvrees de l'Opéra de Paris en 1848.
Source : O. ARCH. 19/98 Contrôle*

Au premier coup d'œil, nous remarquons qu'il y a une proportion importante d'ouvrees au-dessus de 51 ans. De plus, la tranche d'âge de 51 à 60 ans est largement majoritaire dans ce groupe, avec onze ouvrees quinquagénaires pour trente et une ouvrees au total. L'idée communément répandue que les ouvrees seraient vieilles n'est donc pas totalement usurpée, même s'il est exagéré de penser qu'elles l'étaient toutes. D'ailleurs, la médiane de cet échantillon est placée à 57 ans, et la moyenne des âges est égale à 55

ans. Or, le fait que la médiane et la moyenne soient aussi proches prouve que la répartition est globalement homogène. Il y avait donc aussi des ouvrees jeunes, même si la tranche d'âge entre 21 et 30 ans n'est pas du tout représentée.

Cette répartition pyramidale des ouvrees, selon leur âge, les différencie des domestiques « classiques ». En effet, selon Sylvie Schweitzer : « Jusqu'à dans les années 1920, elles restent le dixième des femmes au travail, généralement jeunes ou âgées, en début ou en fin de vie active »⁸⁶. C'était visiblement le contraire pour les ouvrees, puisque les âges les plus représentés sont compris entre 40 et 60 ans.

➤ Lieux de vie...

Parmi les archives de l'Opéra de Paris, certaines listes d'ouvrees indiquent parfois les adresses des employées. Ce sont des ressources essentielles pour comprendre un peu mieux le mode de vie de ces femmes. Nous avons à notre disposition deux listes exploitables d'adresses d'ouvrees, une datant de 1848, l'autre de 1850.

⁸⁶ Sylvie SCHWEITZER, *Les femmes ont toujours travaillé : une histoire de leurs métiers, 19^{ème} et 20^{ème} siècle*, Paris, Odile Jacob, 2002, 329 p.

Pour plus de lisibilité, nous avons choisi la cartographie comme outil méthodologique. Nous avons donc pu retranscrire visuellement ces données géographiques sur des fonds de carte de Paris à la fin du XIX^{ème} siècle.

Voici la carte réalisée avec les données de 1848. Il s'agit d'un fond de carte de Paris en 1850. Les habitations des ouvreuses sont matérialisées par des carrés verts, la salle Le Pelletier est représentée par le rectangle rouge :



Habitations des ouvreuses de l'Opéra de Paris en 1848.

Source : O. ARCH. 19/98 Contrôle.

Fond de carte : Plan de Paris et ses fortifications, Logerot, Paris, 1850

Il est clair qu'une très grande majorité des ouvreuses habitent près du théâtre, ici la salle Le Pelletier. Seules six sont isolées du reste du groupe. Parmi celles-ci, seule une habite rive gauche, et seules deux habitent hors de Paris, dans la commune de Montmartre. Il semble donc naturel pour les ouvreuses d'un théâtre d'habiter à proximité de celui-ci. Par ailleurs,

nous pouvons voir sur la liste des demeures de 1848 que deux d'entre elles habitent au théâtre⁸⁷ : cela peut nous laisser présumer qu'il existait sans doute pour certaines ouvreuses la possibilité de cumuler deux emplois dans le même théâtre comme, par exemple, concierge dans la journée et ouvreuse le soir.

Il y a donc un foyer de localisations dans le IX^{ème} arrondissement actuel. Il est probable que certaines ouvreuses aient choisi leur logement en fonction de leur lieu de travail, ou inversement. Nous pouvons également imaginer qu'il ne s'agit pas forcément uniquement d'un choix de proximité. Le IX^{ème} arrondissement a connu en effet, à partir des années 1820, un développement considérable. Le nouveau quartier, dit de la « Nouvelle Athènes », regroupe dès lors grand nombre d'écrivains, acteurs, musiciens, et peintres, qui s'inscrivent tous dans le mouvement romantique parisien. Toujours à proximité de ces artistes entre les murs du théâtre, nous pouvons alors avancer que, même à la ville, les ouvreuses avaient peut-être choisi de s'installer autour d'eux. Cela reste, bien entendu, une hypothèse sans preuve réelle.

De manière générale, le centre de la rive droite est le lieu consacré des salles de théâtres dans la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle : « De façon générale, on assiste à une redistribution des théâtres au sein de l'espace urbain, qui confirme et affirme les principes jusqu'alors suivis, mais moins nettement peut-être, dans le tracé de la carte théâtrale de Paris : prépondérance de la rive droite et regroupement des salles au centre de celle-ci »⁸⁸. Les ouvreuses de l'Opéra, dont nous avons la chance de connaître les adresses en 1848 et 1865, habitent donc dans le quartier officiellement dédié aux théâtres.

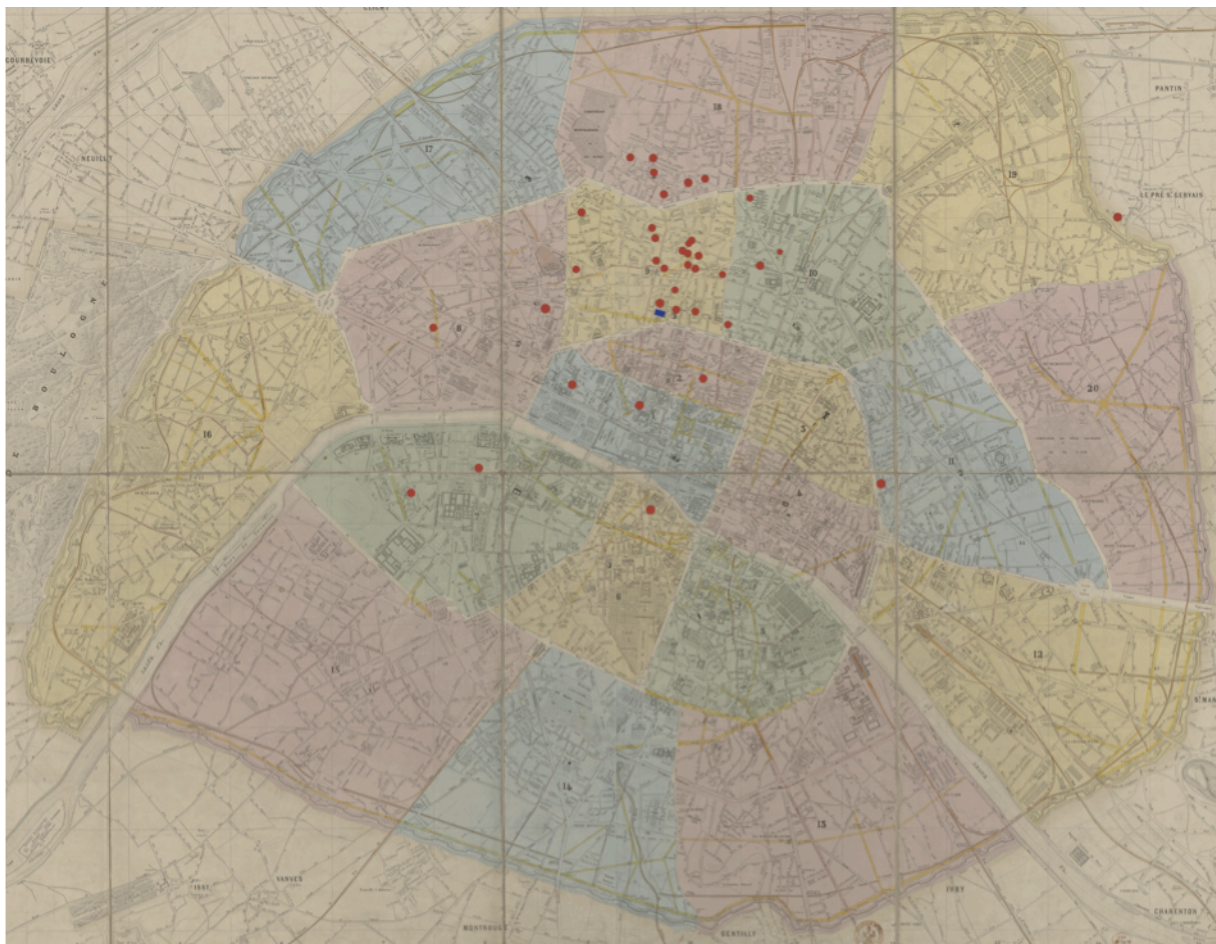
Nous disposons, en effet, d'une deuxième liste comprenant les adresses des ouvreuses de l'Opéra pour l'année 1865. Nous avons également soumis ces données au jeu de la cartographie, avec, cette fois, un fond de carte de 1865 qui tient compte des vingt arrondissements depuis 1860.

Là encore, nous remarquons qu'une grande majorité des ouvreuses habite autour du théâtre, encore la salle Le Pelletier, et dans le nouveau IX^{ème} arrondissement.

⁸⁷ O.ARCH. 19/98 Contrôle

⁸⁸ Geneviève LATOUR et Florence CLAVAL (dir.), *Les Théâtres de Paris*, Paris, Délégation à l'action artistique de la ville de Paris, 1991, 292 p.

Montmartre, désormais inclus dans le XVIII^{ème} arrondissement, a conservé sa petite diaspora. La rive gauche compte maintenant trois ouvreuses, mais très proches de la Seine. Seule l'une d'entre elles habite à l'extérieur de ce nouveau plan, au Pré-Saint-Gervais.



Habitations des ouvrières de l'Opéra de Paris en 1865

Source : O. ARCH. 19/98 Contrôle

Fond de carte : Plan géométral de Paris, Paris, Andriveau-Goujon, 1866

➤ ... Et vie sociale.

Ayant désormais une idée plus précise de l'origine, de l'âge moyen, et du lieu de vie des ouvrières, nous pouvons donc légitimement nous demander comment se déroule leur vie au quotidien d'un point de vue social. En d'autres termes : sont-elles mariées ? Sont-elles mères ? Qui fréquentent-elles ?

Il n'est pas si aisé de résoudre ces questions, qui relèvent de la sphère privée. Pour tenter d'apporter quelques éléments de réponse, nous avons pu retrouver quelques actes d'Etat Civil dans les archives de la Ville de Paris. Pour pouvoir faire une recherche efficace dans l'immense masse d'actes à notre disposition, le nom de famille seul ne peut suffire. C'est pourquoi nous n'avons pu effectuer ces investigations sur un grand panel d'ouvrières. En effet, les registres de l'Opéra ne mentionnent souvent que les noms de famille. Il a donc fallu mettre en regard courriers et listes, pour regrouper le nom, le prénom, et une date approximative de naissance, afin d'identifier dans l'Etat Civil les personnes concernées. Cet échantillon réduit nous empêche de déduire des statistiques. Mais ces résultats peuvent tout de même illustrer des tendances, ou ouvrir des pistes.

Nous avons trouvé cinq ouvrières pour lesquelles il était possible d'effectuer une recherche à l'Etat Civil. Nous avons en majorité retrouvé des actes de mariage, et des actes de décès. Les actes de mariage, très complets, sont utiles pour comprendre l'entourage de l'individu. Les actes de décès, quant à eux, nous permettent de trouver le métier déclaré par la famille à l'Etat. En effet, il était intéressant de savoir si le métier d'ouvrière était suffisamment signifiant pour être mentionné sur les actes d'Etat Civil.

Sur cinq identités, seule une est bien identifiée comme « ouvrière » sur son acte de décès⁸⁹. Les quatre autres sont qualifiées de : domestique, concierge⁹⁰, couturière ou sans profession. Cela nous permet de confirmer que les ouvrières appartiennent bien à la famille des petits métiers féminins de Paris associés à la domesticité. Pour celles dont le métier mentionné n'est pas « ouvrière », nous pouvons postuler que leur activité d'ouvrière était une source complémentaire de revenus.

Ces recherches montrent que les cinq ouvrières concernées sont mariées. Voilà une fois de plus les représentations habituelles contredites, puisque nous sommes bien loin ici du mythe de la vieille fille aigrie.

La mention des métiers des témoins et parents nous donne une petite idée du milieu social dans lequel évoluaient les ouvrières. Deux serruriers sont témoins du décès de l'ouvrière Chevillon. Madame Petot est mariée avec un employé de l'Opéra, et sa fille également. La

⁸⁹ Voir l'annexe numéro 11.

⁹⁰ Voir l'annexe numéro 12

déclaration de décès de Flore Droviliez est faite par deux employés. Enfin, les témoins du mariage de Mademoiselle Louise Aimé sont un sommelier, un employé, un dentiste, et un rentier, et son mari est employé des chemins de fer de l'Ouest. Encore une fois, nous découvrons ici une homogénéité dans les fréquentations des ouvreuses. Leurs proches sont tous issus de la classe des petits métiers parisiens. Seul le rentier sort de cette catégorie.

➤ De l'ouvreuse alphabétisée à l'ouvreuse instruite.

Nous pouvons aisément affirmer que les ouvreuses savaient lire, puisque le processus d'accueil des spectateurs impliquait de pouvoir lire leur billet. Il était donc nécessaire pour les ouvreuses d'en être capables, de même que pour les domestiques selon Anne Martin-Fugier : « Utile, l'alphabétisation ne l'est pas seulement dans le temps de loisir de la domestique. Lire et écrire fait partie des attributions d'un bon domestique »⁹¹

Quant à l'écriture, nous ne pouvons qu'émettre des hypothèses. Dans un article⁹² paru en 2004, Jean-Pierre Pelissier et Danièle Rébaudo donnent un aperçu quantifié de l'illettrisme en France au XIX^{ème} siècle, en se fondant sur les signatures d'actes de mariage comme marqueurs de l'alphabétisation. Cette étude établit les pourcentages de « non-signature » des femmes toutes les deux décennies, en fonction de leur profession. Paris étant dans une région à illettrisme faible selon l'étude, on obtient pour la catégorie des domestiques un pourcentage de « non-signature » de 16% pour la période 1863-1882, et 5% pour la période 1883-1902⁹³.

Nous avons recueilli, parmi les archives de l'Opéra, un grand nombre de lettres écrites par les ouvreuses, ce qui nous permet de postuler que la plupart d'entre-elles savaient certainement écrire, à moins qu'elles n'aient fait appel à des écrivains publics. Nous pouvons avancer que le taux d'illettrisme chez les ouvreuses était peut-être alors encore inférieur à celui des domestiques pour la même période.

⁹¹ Anne MARTIN-FUGIER, *La Place des bonnes. La domesticité féminine à Paris en 1900*, Paris, Perrin, 2003, 377p.

⁹² Jean-Pierre PELISSIER et Danièle REBAUDO, « Une approche de l'illettrisme en France. La signature des actes de mariage au XIX^{ème} siècle dans « l'enquête 3000 familles ». », in *Histoire & Mesure*, XIX^e, 2004, P.161 - 20

⁹³ Voir Annexe numéro 13 : Tableau des pourcentages de non-signature des femmes par périodes de 20 ans. Et voir en annexe 23 l'article complet.

En outre, et c'est ici que notre recherche devient un peu plus inédite, il semble que certaines d'entre elles étaient même des femmes instruites. Prenons l'exemple de l'ouvreuse Madame Roqueblanc, qui revient régulièrement dans notre étude tant ses récits sont riches en informations et anecdotes. Dans une lettre que M. Boiëldieu écrivit au directeur pour lui demander de la faire descendre de l'Amphithéâtre aux 1ères loges, nous pouvons lire:

*Elle est instruite et parle anglais, ce qui peut être utile pour les étrangers qui viennent à l'Opéra. [...]*⁹⁴

Une ouvreuse qui parle anglais, nous sommes bien loin du stéréotype de l'ouvreuse simplette, pipelette et écervelée, qui est pourtant une image répandue. Et Madame Roqueblanc d'ajouter dans une lettre adressée au directeur :

*[...]j'ai passé la moitié de mes nuits à apprendre l'anglais et l'espagnol simplement pour éviter les contestations, car nous n'avons que des étrangers tout le monde sait qu'ils ne payent pas les employés [...]*⁹⁵

Cette ouvreuse, en plus de parler et d'écrire un français très correct, parlerait donc anglais et espagnol. Mieux, elle aurait volontairement appris des rudiments de ces langues pour pouvoir converser avec les spectateurs étrangers et ainsi éviter les litiges. Madame Roqueblanc n'en finit pas de nous étonner. Mais serait-elle un cas isolé ? Apparemment pas. Nous trouvons également aux archives de l'Opéra, dans le même dossier O. ARCH. 19/491, une lettre de recommandation émanant de la Maison de l'Empereur dont voici un extrait :

Ministère de la Maison de l'Empereur. Secrétariat général.

Palais du Louvre, le 19 septembre 1859

Mon cher Monsieur Martin,

*Voulez-vous parcourir l'œuvre ci-jointe et me dire ce que vous en pensez ?
Faites-moi connaître aussi dans quelle position se trouve cette ouvreuse femme de lettres et s'il vous semble qu'une allocation de ? pourrait lui être accordée par le ministre.
Tout à vous, [...]*⁹⁶

⁹⁴ O. ARCH. 19/491 Personnel de salle. Documents relatifs aux ouvreuses. 1850-1859

⁹⁵ *Ibidem*

⁹⁶ *Ibidem*

Après l'ouvreuse trilingue, voici donc un profil encore plus étonnant : l'ouvreuse femme de lettres. Enfin, un troisième exemple va définitivement déconstruire ces préjugés. Il s'agit du dossier de Madame Max ⁹⁷. Cette ouvreuse des années 1860 bénéficiait de plusieurs lettres de recommandations différentes, ce qui est assez rare. Dans l'une d'elle, on peut lire :

Elle vaut beaucoup mieux que cette humble position, [...]

Puis dans une autre lettre, écrite par un autre de ses protecteurs:

Mme Max est très digne d'intérêt. Elle est supérieure à la modeste position qu'elle sollicite et j'ose solliciter pour elle la bienveillance de Monsieur le directeur de l'opéra.

Et enfin, dans la lettre qu'elle écrit elle-même pour appuyer sa candidature, elle écrit :

Cet emploi, qui me laisserait la faculté de continuer les leçons que je donne me procurerait, je l'espère, la facilité d'élever convenablement mon fils d'une constitution peu robuste dont je suis devenue l'unique appui.

Voici donc une ouvreuse professeur. Toutes les ouvreuses n'étaient peut-être pas si ordinaires qu'il y paraît, certaines étaient instruites, peut-être même éduquées. Même si nous ne pouvons pas tirer de généralités à partir de ces trois cas isolés, cet exposé montre que la misère intellectuelle n'est pas non plus systématique dans cette profession. Cela va à contre-courant des idées reçues autour des domestiques, préjugés décrits par Anne Martin-Fugier : « Si d'aventure on imagine une servante française qui soit cultivée, c'est pour faire grotesque. [...] La culture ne fait pas partie du personnage de la bonne, ni les aspirations artistiques. Trouver une servante cultivée est risible, absurde. Service domestique et culture sont radicalement contradictoires. »⁹⁸ Pas toujours pour les ouvreuses, apparemment.

Les auteurs s'amuse parfois à vanter les analyses sociales des ouvreuses, que ce soit dans la presse ou dans la littérature.

⁹⁷ O. ARCH. 19/493 Personnel de salle. Documents relatifs aux ouvreuses. 1860-1870

⁹⁸ Anne MARTIN-FUGIER, *La Place des bonnes. La domesticité féminine à Paris en 1900*, Paris, Perrin, 2003, 377 p.

L'ouvreuse de loges est souvent un critique théâtral de valeur. Elle en a tant vu jouer, de pièces ! [...] essayez de la faire causer, et vous verrez que le pittoresque ne manque pas dans ses appréciations.

Elles vous ont aussi un coup d'œil particulier pour trier le public. D'un bout du corridor à l'autre, elles vous dépisteront un billet de faveur qui s'avance, rien qu'à sa tournure. Elles ne parlent pas à la provinciale du même ton qu'à la Parisienne.

Des philosophes sans en avoir l'air.⁹⁹

Derrière la moquerie apparente, il semble qu'il y ait un fond de vérité. Les ouvreuses savaient apparemment tirer parti de leur position pour philosopher. Elles sont souvent dépeintes comme ayant du bon sens, l'esprit d'observation, et une certaine finesse pour cerner les gens et les groupes sociaux, et s'adapter au besoin à leur interlocuteur. Comme l'écrit Paul David :

Le caractère dominant chez l'ouvreuse est l'intelligence. [...] Un coup d'oeil suffit à l'ouvreuse pour vous classer, soit dans votre position sociale, comme banquier, artiste, avocat, médecin, épicier, Saint-Simonien ; soit dans vos rapports de famille, comme père, mari, frère, amant ou cousin. Il est bien rare que ces appréciations si fugitives ne soient pas exactes [...] ¹⁰⁰

⁹⁹ *La Presse*, 22 septembre 1875

¹⁰⁰ Paul DAVID, « L'ouvreuse de loges », in *Paris, ou le livre des cent-et-un*, t.4, Bruxelles, 1832

❖ Chapitre 4 : Devenir ouvreuse de l'Opéra.

➤ Panorama d'un service à part : le personnel de salle.

- Un système hiérarchique strict.

La hiérarchie est très codifiée dans le service du personnel de salle de l'Opéra. Sur cette échelle, les ouvreuses sont placées tout en bas. Au-dessus d'elles, il y a par ordre croissant : les placeurs ; puis les contrôleurs ; les huissiers ; ensuite les inspecteurs ; et enfin l'inspecteur principal, parfois appelé contrôleur général selon les sources. L'origine de cette tradition n'est pas évoquée dans les archives, l'étymologie des titres relatifs aux différents grades non plus. Nous savons cependant que certains de ces titres existaient déjà au XVII^{ème} siècle. En effet, dès 1674, Samuel Chappuzeau écrit un ouvrage descriptif du Théâtre Français, dans lequel il relève l'existence de contrôleurs :

Les contrôleurs des portes, qui sont l'un à l'entrée du parterre et l'autre à celle des loges, sont commis à la distribution des billets de contrôle, pour placer les gens qui se présentent aux lieux où ils doivent aller, selon la qualité des billets qu'ils apportent du bureau où ils les ont esté prendre. Ils ont soin aussi que les portiers fassent leur devoir, qu'ils ne reçoivent de l'argent de qui que ce soit et qu'ils traitent civilement tout le monde.¹⁰¹

Ce qui ressort de cet extrait, c'est la nécessité d'un poste de contrôle au-dessus des placeurs, parce que c'est un métier qui par nature est trop exposé à des tentatives de corruption de la part des spectateurs.

Plus de deux cents ans après, voici la description que nous donne à lire Emile Genest concernant le service de la salle de l'Opéra en 1920 :

Tout ce personnel est nommé par le Directeur et placé sous les ordres du contrôleur général secondé par un sous-chef, [...] Une demi douzaine de contrôleurs sont installés dans les bureaux, assis de chaque côté de l'entrée ; plusieurs reçoivent et dirigent les arrivants ; deux autres sont préposés à la garde de la porte de communication de la salle à la scène, côté cour et côté jardin ; quatre buralistes encaissent l'argent du public dans la journée et le soir ; deux huissiers se tiennent au palier du grand escalier, devant la baie qui mène à l'orchestre, aux baignoires et au balcon, sous la protection des caryatides, à la peau bronzée ; deux inspecteurs circulent dans les étages.

¹⁰¹ Samuel CHAPPUZEAU, *Le Théâtre François*, Lyon, Michel Mayer, 1674, 326 p.

*Le placement est fait par six placeurs et soixante ouvreuses ; [...]*¹⁰²

Nous retrouvons la mention de ces inspecteurs qui arpentent les étages, pour mieux observer les ouvreuses, dans le « Rapport sur le service général du contrôle » :

*Dans la salle trois Inspecteurs surveillent les ouvreuses, renseignent le Public, et écoutent les diverses réclamations ; [...]*¹⁰³

Ce rapport, rédigé en 1879, nous montre que les inspecteurs ont autorité sur les ouvreuses. Les soirs de spectacle, en plus d'informer le public et de recueillir leurs doléances, ils ont un rôle de censeurs envers les ouvreuses qu'ils sont chargés de surveiller.

A ce sujet, nous avons également trouvé un document dans les archives de l'Opéra-Comique qui atteste d'une organisation similaire. Il s'agit d'un cahier présentant la liste des employés de l'Opéra-Comique classés par service¹⁰⁴. Le service du contrôle est renseigné parmi les services administratifs. Nous pouvons y lire l'existence d'un contrôleur en chef, d'un inspecteur, d'un sous-inspecteur, de deux sous-contrôleurs, de deux buralistes, de quatre huissiers, de deux distributeurs de sortie et d'un ouvrier au parterre. Une construction hiérarchique pyramidale, qui est donc similaire à celle de l'Opéra. Ce document permet également de bien noter que les ouvreuses ne sont pas mentionnées comme faisant partie du service du contrôle, elles sont « à part ».

- Des fonctions sexualisées.

Il existe, au moins à l'Opéra de Paris, une répartition « genrée » des employés de salle. En effet, nous sommes certains qu'il y avait bien un clivage très net entre les hommes, placeurs au parterre, et les femmes, ouvreuses de loges dans les étages. Pour preuve ce passage extrait du même rapport sur le service général du contrôle de l'Opéra¹⁰⁵ :

¹⁰² Emile GENEST, *L'Opéra connu et inconnu*, Paris, E. de Bocard, 1920, 390 p.

¹⁰³ O. ARCH. 19/497 Rapport sur le service général du contrôle 16 juillet 1879

¹⁰⁴ O. C. ARCH. 19/52 : Personnel. Etat du personnel au 15 août 1869.

¹⁰⁵ O. ARCH. 19/497 : Rapport sur le service général du contrôle 16 juillet 1879. Notons qu'en 1879, l'institution est installée depuis six ans au Palais Garnier.

Après avoir dépassé le Contrôle, le Public est reçu à l'entrée des Places indiquées sur les Billets, par des Placeurs ou des ouvreuses. La salle est divisée en 40 Postes pour le placement et la réception des objets déposés en garde. 4 de ces postes, l'Orchestre et le Parterre, sont desservis par 8 placeurs (2 à chaque entrée), les autres par 44 ouvreuses.

Le rapport est bien explicite sur le sujet : il n'y a donc que des femmes pour ouvrir les loges à l'Opéra. En un mot : il n'y a pas d' « ouvreurs ». Pourtant, nous savons qu'avant le XIX^{ème} siècle cette fonction était aussi, et surtout, occupée par des hommes puisqu'on trouve de nombreuses occurrences du terme dans sa forme masculine. En voici quelques exemples :

« OUVREUR, - EUSE, subst.

A. _ *En partic., vx.* [en particulier, vieux] *Ouvreur de loge.* Personne chargée d'ouvrir et de garder une loge de théâtre. *M. le Comte de Choiseul, un valet de pied, un ouvreur de loges, avaient couru pour chercher un médecin* (CHATEAUBR., *Mél. hist.*, 1827, p.194) »¹⁰⁶

« - Ouvreuses de théâtre. Ces fonctions furent d'abord remplies par des hommes. Samuel Chappuzeau écrivait en 1674 : « Les ouvreurs de loges, de théâtre et d'amphithéâtre, au nombre de quatre ou cinq, doivent estre prontos à servir le monde, et donner aux gens de qualité les meilleures places qu'il leur est possible, comme ils en reçoivent aussi quelques douceurs, ce qui ne leur est pas défendu (*Le théâtre françois*, p. 246). » »¹⁰⁷

Au XIX^{ème} siècle cependant, les femmes régnaient sur l'ouverture de portes, que ce soit à la ville ou au théâtre. Une anecdote amusante, publiée dans *Le Figaro* exprime combien l'aspect féminin était inhérent à la fonction d'ouvreuse :

A propos de cette mutation de directeur à l'Opéra-Comique, un brave homme est venu me trouver en me priant de le recommander à M. Roqueplan.

- Mais, lui ai-je dit, que voulez vous faire ?

- Monsieur, je voudrais être ouvreuse.

- Mais, repris-je en souriant aussi gracieusement que peut sourire un bourgeois, les ouvreuses sont du féminin.

- Dame ! monsieur, je ne sais pas, tout ce que je sais, c'est que j'ai un camarade, garçon de bureau dans un ministère, qui le soir est ouvreuse à l'orchestre de l'Opéra-Comique.

- Dans tous les cas, il est ouvreur.

¹⁰⁶ *Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIX^e et du XX^e siècle (1789 – 1960)*, Paris, 1986, tome XII

¹⁰⁷ Alfred FRANKLIN, *Dictionnaire historique des Arts, métiers, et professions exercés dans Paris depuis le treizième siècle*, Paris, H.Welter éditeur, 1906, 856 p.

- Non monsieur, je l'ai encore vu hier, et il m'a bien dit qu'il était ouvreuse.¹⁰⁸

Pour cet individu, le seul terme acceptable pour désigner ce métier était celui d'« ouvreuse », et même s'il croit connaître un homme qui occupe cette fonction il persiste tout de même à le qualifier d'ouvreuse, et non pas d'ouvreur.

La hiérarchisation du personnel de salle dans l'Opéra est confirmée quelques années plus tard par Emile Genest, dans son ouvrage particulièrement descriptif, et donc très utile :

Les placeurs s'occupent de l'orchestre, du parquet et du parterre : aux ouvreuses appartiennent les loges depuis le rez-de-chaussée jusqu'en haut et les places des étages supérieurs.¹⁰⁹

Ces postes sont donc répartis des 1^{ères} aux 5^{èmes} loges, auxquelles s'ajoutent les baignoires du rez-de-chaussée. En revanche, au parterre et à l'orchestre, ce sont des hommes qui sont chargés de l'accueil du public puis du placement. Des indicateurs placés à l'extérieur de la salle orientent les spectateurs vers leur porte, et des placeurs dans la salle leur indiquent leur siège. Le personnel de salle féminin n'a donc pas accès à ces postes du rez-de-chaussée, exception faite des baignoires qui se trouvent au niveau de l'orchestre mais qui doivent, comme les loges, être ouvertes à l'aide d'une clé. Il est intéressant de relever le terme « appartenir » dans cette citation, les loges appartiennent aux ouvreuses. Peut-être sans le vouloir, Emile Genest met ainsi l'accent sur ce fameux petit pouvoir des ouvreuses : tout en bas de l'échelle hiérarchique, elles « possèdent » néanmoins le théâtre car elles en maîtrisent l'accès. Mais nous nous attarderons plus loin sur ces questions métaphoriques, ainsi que sur la portée symbolique d'une telle répartition des sexes. Notons que ce partage genré des postes avait encore cours dans les années 1980, comme le souligne Madame Lamy dans son entretien avec nous.¹¹⁰

Il nous faut tout de même mentionner que la répartition des spectateurs suivait une logique similaire à celle du personnel de salle au XIX^{ème} et au début du XX^{ème} siècle. En effet, les femmes ne s'installaient communément pas au rez-de-chaussée dans les théâtres à l'italienne. C'est une zone qui était réservée de manière tacite aux hommes. L'explication

¹⁰⁸ *Le Figaro*, Numéro 290, 26 novembre 1857

¹⁰⁹ Emile GENEST, *L'Opéra connu et inconnu*, Paris, E. de Boccard, 1920, 390 p.

¹¹⁰ Entretien avec Madame Lamy, ancienne ouvreuse de l'Opéra. Voir l'entretien complet en annexe numéro 14.

communément admise pour justifier cette séparation, c'est le volume des chapeaux, comme l'écrit André Degaine, dans son *Histoire du théâtre illustré* : « Orchestre et parterre masculins, les dames refusant d'ôter leurs grands chapeaux. » André Degaine poursuit en précisant qu'à partir de 1895 « le Théâtre français tolère les femmes sans chapeau à l'orchestre (sauf les jours d'abonnements) »¹¹¹. Même si nous verrons plus loin que ce prétexte vestimentaire semble être quelque peu fallacieux, notons tout de même que le caractère encombrant des chapeaux n'est pas exagéré, comme l'explique Anne Martin-Fugier : « La mode était surtout aux chapeaux de grandes dimensions. [...] Ils atteignent leur volume d'encombrement extrême vers 1907-1910. [...] En hauteur ou en largeur, le chapeau occupe de la place jusqu'en 1925. »¹¹²

En outre, il est bien entendu qu'aucune femme n'est admise dans les échelons supérieurs. Il semblait en effet communément admis que ces postes à responsabilité étaient exclusivement masculins. Ainsi, il n'y avait pas de femme contrôleuse, ni de femme inspectrice. On relève seulement des femmes buralistes dans les registres, sans doute recrutées pour leur capacité à tenir une caisse.

- Les ouvreuses surnuméraires

Les ouvreuses sont réparties en deux catégories : les titulaires d'une part, et les surnuméraires d'autre part. L'ouvreuse titulaire, comme son nom l'indique, est vouée à rester employée longtemps, peut-être même toute sa carrière, tandis que l'ouvreuse surnuméraire est une employée qui vient d'arriver dans le théâtre et qui attend qu'un poste fixe se libère. On pourrait considérer le poste d'ouvreuse surnuméraire comme une sorte de période d'essai. Passer de surnuméraire à titulaire est donc considéré comme une promotion au sein de la hiérarchie du personnel de salle, mais il faut bien compter plusieurs années en tant que surnuméraire avant de pouvoir espérer passer titulaire.

Les femmes qui souhaitent postuler en tant que surnuméraires peuvent déposer une candidature spontanée au théâtre. Elles peuvent aussi répondre à une annonce passée dans un journal, comme celle-ci par exemple, publiée dans *La Presse* le 25 décembre 1892 :

¹¹¹ André DEGAINE, *Histoire du théâtre illustré*, s.l., Nizet, 1992, 436 p.

¹¹² Anne MARTIN-FUGIER, *La bourgeoise*, Paris, Grasset, 1983, 315 p

On demande une ouvreuse pour le théâtre de l'Ambigu. S'adresser à la concierge, 7, rue Affre. Très pressé.¹¹³

Dans une institution comme l'Opéra, on dénombre, en 1848, trente ouvreuses titulaires et cinq surnuméraires. Une ouvreuse sur sept est donc surnuméraire dans le théâtre de l'Opéra en 1848¹¹⁴. En 1879, le rapport sur le service général du Contrôle¹¹⁵, déjà évoqué plus haut, indique une vingtaine de surnuméraires :

Pour assurer le bon fonctionnement de cette partie du service, il est nécessaire d'avoir indépendamment des ouvreuses titulaires [44] un certain nombre de surnuméraires appelées à remplacer provisoirement et à tour de rôle les titulaires malades ou absentes. Ces surnuméraires sont aussi préposées à la garde des cabinets placés à chaque étage. Leur nombre doit être de 20 au moins, avec obligation de se présenter chaque jour de représentation aux heures prescrites.

En trente ans, nous sommes donc passés d'une surnuméraire pour sept ouvreuses, à une pour deux. Cet écart s'explique par le changement de théâtre, et par la présence, inédite, de cabinets de commodités dans le nouvel Opéra. En effet, Garnier est un des premiers architectes de théâtres à inclure dans son plan la présence de toilettes. Or, comme l'indique l'extrait ci-dessus, les surnuméraires qui sont employées au Palais Garnier sont préposées à la garde des cabinets à chaque étage, ce qui pourrait donc bien expliquer cette hausse de leurs effectifs.

Et nous trouvons trace de ce mécanisme quelques années plus tôt, en 1876, dans un document qui fait état d'une décision du directeur de l'Opéra vis-à-vis de ces demoiselles des cabinets :

- *Le directeur de l'Opéra décide :*

Attendu qu'il convient de régulariser la position des dames qui tiennent actuellement les cabinets d'aisances des divers étages de la salle.

Attendu que ces portes avaient été d'abord dédaignées par les ouvreuses et que c'est à leur refus que des personnes étrangères à l'Opéra en ont été chargées.

¹¹³ *La Presse*, 25 décembre 1892

¹¹⁴ De 1821 à 1848, l'Opéra occupe la salle Le Pelletier.

¹¹⁵ O. ARCH. 19/497 : Rapport sur le service général du contrôle 16 juillet 1879.

Attendu, enfin, qu'il ne serait pas juste que ces dames fussent privées d'une situation alors que leur service est reconnu bon et qu'elles ont acquis des droits à être considérées comme faisant partie du personnel régulier de l'Opéra :

Mesdames Mauprez, Magnin, Capla, Gilbert, et Thiébault sont nommées surnuméraires – ouvreuses, chargées de tenir les cabinets d'aisances. Elles prendront rang dans le personnel des surnuméraires à dates.

Fait à Paris le 19 mai 1876 ¹¹⁶

En 1873, à l'ouverture du Palais Garnier, les anciennes ouvreuses refusèrent de prendre en charge les cabinets. La direction a alors fait appel à d'autres femmes, sans pour autant les considérer alors comme des « ouvreuses surnuméraires ». Mais après trois ans de bons et loyaux services, elles sont enfin ainsi nommées. Ceci explique donc l'accroissement important d'ouvreuses surnuméraires entre les deux époques. Mais l'affaire des cabinets d'aisance ne s'arrête pas là, et nous verrons plus loin qu'il conduisit quelques années plus tard à un soulèvement collectif des titulaires contre les surnuméraires des cabinets.

Notons que l'expression courante à l'époque pour désigner une surnuméraire qui devient titulaire est « passer en pied », comme le montre cet extrait du dossier de l'ouvreuse Périllat, devenue surnuméraire :

Sont admises comme surnuméraires ouvreuses à partir du 1^{er} avril courant :
*1/ Madame Périllat, en remplacement de Mad Reitterstein passée en pied.*¹¹⁷

Sans trop de certitude, nous pouvons avancer une hypothèse pour expliquer cette expression. Tandis que l'ouvreuse surnuméraire chargée du cabinet d'aisance était tout le temps assise, l'ouvreuse titulaire qui place les spectateurs restait certainement beaucoup plus debout. Ainsi, passant de la position assise à la position debout, elle « passait en pied ».

- Durée de carrière et avancement.

La plupart des carrières sont longues. L'éventail des âges est d'ailleurs assez étendu, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent. En effet, dans la liste des ouvreuses de loges

¹¹⁶ O. ARCH. 19/495 Personnel de salle. Nominations d'ouvreuses surnuméraires 1877-1889

¹¹⁷ O. ARCH. 19/493 Personnel de salle. Documents relatifs aux ouvreuses. 1860-1870

classées par rang d'ancienneté datant de juillet 1848¹¹⁸, nous pouvons lire que la plus jeune, Mme Sire, a trente ans, tandis que la plus vieille, Mme Gard, a soixante-quinze ans.

Comme nous le verrons avec la pyramide des âges à l'embauche un peu plus loin, il n'y a que très peu d'ouvreuses qui entrent très jeunes à l'Opéra. Cela est sans doute dû au fait que ce n'est pas, à proprement parler, un métier de carrière. Même si les carrières peuvent être longues, il ne s'agit pas pour autant d'une voie consentie que l'on embrasse dès le plus jeune âge. C'est en fait plutôt un métier d'appoint qui devient soudainement nécessaire, suite au décès de l'époux ou de la perte d'un autre emploi. Pour autant, nous pouvons noter plusieurs exemples de carrières très longues. Les ouvreuses Tassin et Palm sont par exemple arrivées en 1830, et sont toujours en poste en 1874¹¹⁹, ce qui leur assure au moins quarante-quatre ans de carrière. De même, l'ouvreuse Couilbeau a été engagée en 1835, et elle figure toujours dans la liste de 1874.

Le seul et unique critère qui vaille en matière d'avancement pour les ouvreuses, c'est bien l'ancienneté. Comme l'écrit Emile Genest dans *L'Opéra connu et inconnu* :

*Aux plus jeunes... dans la carrière les postes les moins bons ; elles avanceront à l'ancienneté.*¹²⁰

Le service de la salle est en effet très hiérarchisé, comme nous l'avons évoqué plus haut. Et, au sein même du groupe des ouvreuses, il existe aussi une hiérarchie. En effet, leurs postes sont fixes. C'est une spécificité de l'Opéra, comme le décrit Georges d'Avenel :

*L'ouvreuse se fait de 1 fr. 50 à 4 francs par soirée suivant les étages ; un roulement régulier, entre les différents postes, envoie demain aux dernières galeries celle qui était hier aux avant-scènes [...] [À l'Opéra, les mêmes bonnets roses desservent toujours les mêmes séries de loges [...]]*¹²¹

Contrairement aux autres ouvreuses, celles de l'Opéra sont donc chargées, chaque soir, du même étage de loges, et du même côté, cour ou jardin. De ce fait, les meilleurs postes sont attribués aux plus anciennes, et les nouvelles arrivées doivent commencer leur carrière tout

¹¹⁸ O. ARCH. 19/98

¹¹⁹ « Liste des dames Ouvreuses de l'Opéra au 1^{er} février 1874 » in 19/499 Documents concernant les ouvreuses 1871-1880

¹²⁰ Emile GENEST, *L'Opéra connu et inconnu*, Paris, E. de Boccard, 1920, 390 p.

¹²¹ Georges d'AVENEL, "Le mécanisme de la vie moderne.", in *Revue des deux mondes*. 5^e période, tome 7: Le théâtre – III Auteurs, Public et Directeurs, 1902.

en haut, dans les combles, par le poste des 5^{èmes} loges. Pour espérer un avancement, il faut donc qu'un poste soit libéré par une démission, un départ en retraite, un licenciement, ou un décès. Ainsi, chacune peut espérer progresser d'un rang dans la hiérarchie de la salle, mais il est quasiment impossible de brûler des étapes, et les plus anciennes gardent toujours leur « avance ».

Voici une lettre du contrôleur en chef Leroux, à propos de l'avancement des ouvreuses :

Le bien du service, et l'encouragement, exige de l'avancement parmi ces Dames. L'ancienneté me paraît ce qu'il y a de plus juste [...].¹²²

Ce système d'avancement peut facilement s'expliquer, quand on sait que les ouvreuses ne sont rémunérées qu'au pourboire, et que tous les postes ne rapportent pas le même bénéfice.

Nous avons également utilisé notre base de données pour modéliser les changements de postes des ouvreuses entre deux dates. Nous avons pu constituer un tableau comparatif des postes pour les années 1844 et 1849, qui concerne vingt-deux ouvreuses, un autre entre 1849 et 1865 pour neuf ouvreuses, et enfin un dernier entre 1865 et 1874 avec dix-huit noms d'ouvreuses.

NOM	POSTE_1844	44-49	POSTE_1849
PALM	1L	=	1L
LORICHON	1L	=	1L
TASSIN	1L	=	1L
FELTIN	1L	=	1L
PORTIER	1L	=	1L
DROUIN	2L	+	1L
CHARPENTIER	2L	=	2L
FAUCQUE	2L	=	2L
COUILBEAU	3L	+	2L
MERCIER	3L	+	1L
JARY	3L	=	3L
ALSBERG	4L	+	3L
PAYOT	4L	+	3L
CORNET	4L	+	3L
LEBORGNE	4L	=	4L
MILLOT	4L	=	4L
DELAUNAY	5L	+	3L
MONET	LOGE GOUVERNEMENT	=	LOGE GOUVERNEMENT
PAQUET	RDC	=	RDC
THOURNET	RDC	=	RDC

Changements de postes des ouvreuses de l'Opéra de Paris entre 1844 et 1849

Entre 1844 et 1849, seules sept ouvreuses ont changé de postes : cinq sont simplement descendues d'un étage, et deux ont gagné deux niveaux. Pour autant, cela ne veut pas dire qu'elles auraient forcément avancé deux fois plus vite que les autres. Il est possible que plusieurs remaniements aient eut lieu en

cinq ans sans que cela soit précisé. Par ailleurs, ayant placé en regard de ces changements de postes les dates d'arrivée de ces ouvreuses, nous remarquons que les postes des étages

¹²² O. ARCH. 19/491 Personnel de salle. Documents relatifs aux ouvreuses. 1850-1859

les plus bas sont effectivement attribués aux plus anciennes. En effet, les ouvreuses arrivées dans les années 1820 sont réparties entre le rez-de-chaussée et les 2^{èmes} loges, tandis que les 4^{èmes} et 3^{èmes} loges sont occupées par les dernières arrivées. La seule exception est Madame Charpentier qui est pourtant arrivée en 1817 mais qui reste bloquée aux 2^{èmes} loges, alors que de plus récentes recrues occupent en 1849 les postes des 1^{ères} loges et du rez-de-chaussée.

NOM	POSTE 1849	49-65	POSTE 1865
LETESSIER	1L	-	BALCON
PALM	1L	=	1L
LORICHON	1L	-	2L
LAUNAY	1L	-	RDC
TASSIN	1L	-	AMPHI 1L
COUILBEAU	2L	=	2L
ALSBERG	3L	+	2L
CORNETT	4L	+	1L
LEBORGNE	4L	=	4L

Changements de postes des ouvreuses de l'Opéra de Paris entre 1849 et 1865

De même, si l'on observe les changements de poste pour les neuf ouvreuses encore en activité entre 1849 et 1865, nous remarquons que cinq d'entre elles ont été promues.

Cependant, trois sont toujours au même poste seize ans après, ce qui révèle bien le caractère figé de ces carrières. Même si cela est difficilement concevable pour nous, il est assez clair, à la lecture de ces tableaux, que la vie d'une ouvreuse était dans l'ensemble assez monotone. La progression la plus importante est celle de Mademoiselle Cornett, qui passe en seize ans des quatrièmes aux premières loges, ce qui fait en moyenne un poste différent tous les quatre ans. Chose étonnante, nous remarquons que Mademoiselle Lorchon a été rétrogradée des premières aux deuxièmes loges, entre 1849 et 1865. C'est un fait assez rare, le seul relevé dans les archives de l'Opéra. Ce phénomène a peut-être été la conséquence d'une punition, quoique nous verrons plus loin que les sanctions les plus usuelles semblaient être les mises-à-pied, plutôt que la régression hiérarchique.

NOM	POSTE 1865	65-74	POSTE 1874
PALM	1L	=	1L
LEBERT	2L	=	2L
COUILBEAU	2L	=	2L
COSTE	2L	=	2L
MARJOLET	3L	+	2L
BAAS	3L	+	1L
HARDY	3L	+	2L
POTTIER	3L	=	3L
DAUPHIN	3L	=	3L
GROU	4L	+	3L
LECLERC	5L	+	3L
TASSIN	AMPHI 1L	=	AMPHI 1L
REITERSTEIN	AMPHI 4L	+	3L
DRAPIER	AMPHI 4L	+	4L
LETESSIER	BALCON	+	1L
ALIZARD	BALCON	+	1L
BERTOUX	LOGE EMPEREUR	+	1L
LAUNAY	RDC	=	BAIGNOIRES

Changements de postes des ouvreuses de l'Opéra de Paris entre 1865 et 1874

Cependant, trois sont toujours au

Enfin, le troisième tableau comparatif, qui montre les changements de postes pour dix-huit ouvreuses entre 1865 et 1874, confirme les hypothèses émises précédemment. Huit d'entre elles sont en effet toujours aux mêmes postes. Les dix autres sont

descendues d'un étage dans la plupart des cas, parfois de deux. En presque dix ans, nous constatons donc peu de changements dans l'ensemble. Nous constatons aussi que dans la majorité des cas les promotions sont toujours corrélées à l'ancienneté.

➤ Le recrutement.

▪ Les lettres de recommandation.

Au regard des nombreuses archives dédiées à ce thème, il apparaît clairement qu'il est absolument nécessaire de bénéficier de lettres de recommandations pour obtenir les places vacantes du service de la salle de l'Opéra de Paris. Emile Genest nous le confirme:

Aussi n'obtient pas qui veut l'emploi de placeur ou d'ouvreuse à l'Opéra ; il est bon de s'y prendre à l'avance ; un petit bout de recommandation n'est pas non plus à négliger.¹²³

Les places d'ouvreuses sont en effet très chères sur la place de Paris. Voici un extrait d'un article paru dans *La Presse* en 1875, qui relate ce déséquilibre entre les demandes et les offres :

Dans les grands théâtres, vous ne sauriez croire avec quelle avidité ces places sont recherchées. M. Halanzier, à l'ouverture du nouvel opéra, avait reçu dix-sept cents demandes ; à l'Opéra-Comique, il y a toujours deux ou trois cents surnuméraires qui font queue. Naturellement, tous les postes dans la même salle ne sont point également avantageux.¹²⁴

Le journaliste n'annonce pas moins de mille sept cents candidatures d'ouvreuses à l'ouverture du Palais Garnier, pour une quarantaine de places. Il fallait donc, surtout dans cette institution, rivaliser d'acointances pour obtenir un poste. Ceux qui recommandent ne semblent pas tous avoir le même lien avec le directeur de l'Opéra. En effet, certains remercient avec amabilité une fois que leur protégé a été embauché, comme dans cette lettre du colonel d'Etat-Major Robert, datée du 28 janvier 1876 :

¹²³ Emile GENEST, *L'Opéra connu et inconnu*, Paris, E. de Boccard, 1920, 390 p.

¹²⁴ *La Presse*, 22 septembre 1875

*Mme Remuons [accepte] avec reconnaissance l'emploi de surnuméraire ouvreuse que vous êtes disposé à lui accorder[...]. Mme la Maréchale me charge de vous exprimer tous ses remerciements pour l'accueil que vous avez fait à la demande de sa protégée.*¹²⁵

D'autres, en revanche, notamment lorsqu'ils travaillent pour une institution d'Etat, semblent presque avoir la possibilité d'imposer leurs protégés à des postes. Il leur suffit simplement d'en informer le directeur, comme dans cette lettre du conseiller d'Etat pour le Ministre, à Monsieur le directeur de l'Opéra, écrite au Palais-Royal, le 17 mars 1888 :

Ministère de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts – Beaux-Arts

*[...]J'ai l'honneur de vous faire savoir que mon choix s'est porté sur M. Bourgeois (Achille) garçon de bureau au Conseil d'Etat. [...]*¹²⁶

Faut-il en déduire que le directeur de l'Opéra était libre de satisfaire ses connaissances ? Et si oui, reçoit-il alors quelque chose en échange ? En fait, pour un théâtre subventionné comme l'Opéra, les décisions d'embauche viennent effectivement du ministère en charge. Dans son poème adressé « à une ouvreuse de l'Opéra », Maurice Vaucaire évoque d'ailleurs volontiers cette pratique:

*Tu nous viens du gouvernement,
C'est un ministre qui te nomme !*¹²⁷

Formulée comme une raillerie, cette remarque nous laisse à penser que cela faisait sourire les spectateurs de penser que le Ministre pouvait avoir nommé chaque ouvreuse de loges de l'Opéra.

Pourtant, comme l'explique Karine Boulanger dans son article « L'Opéra de Paris et la presse, à la veille de la Première Guerre Mondiale »¹²⁸, les pressions politiques jouent un rôle important dans le fonctionnement de l'Opéra de Paris. En effet, en plus d'avoir un administrateur généralement imposé par le ministère de l'Instruction publique, dont l'Opéra dépend, le bon fonctionnement de l'institution était parfois assuré par une levée de fonds émanant de « commanditaires » haut placés. Ces actionnaires, ensuite en position de

¹²⁵ O. ARCH. 19/503 Recommandations pour des postes de contrôleurs et d'ouvresses

¹²⁶ *Ibidem*

¹²⁷ Maurice VAUCAIRE, *Effets de théâtre*, Paris, Lemerre, 1886, 134 p. Voir le poème complet en annexe 21.

¹²⁸ Karine BOULANGER, « L'Opéra de Paris et la presse, à la veille de la Première Guerre Mondiale », in *Le Temps des Médias*, numéro 22, janvier 2014. Voir l'article complet en annexe 22.

force, pouvaient donc légitimement exiger des faveurs et des gratifications. Ces jeux d'influence justifient donc, au moins pour la Belle Epoque, la mainmise des ministères sur les nominations du personnel.

Pour le Second Empire, il faut aussi ajouter que le directeur de l'Opéra avait sans doute des obligations de déférence vis-à-vis de certaines hautes personnalités. En effet, il faut ici évoquer le fait que certaines ouvreuses se faisaient recommander par de très grands noms. Certaines vont même jusqu'aux plus hautes sphères de l'Empire, comme Madame Petot qui sollicite l'Impératrice Eugénie elle-même. Pour preuve cette lettre écrite par ladite ouvreuse

¹²⁹ :

À sa majesté l'Impératrice.

Madame,

C'est avec une entière confiance que la plus humble et la plus dévouée de vos sujettes vient implorer la haute protection de votre Majesté. [...]

Et nous avons également la preuve que la demande de protection a été acceptée puisque le secrétaire des commandements de l'Impératrice renvoie la lettre ci-dessus au directeur de l'Opéra, accompagnée de ces mots¹³⁰ :

Paris, le 3 février 1860

Monsieur le Directeur,

Mme Laurence Petot a adressé à l'Impératrice la supplique ci-jointe à l'effet d'obtenir son admission au théâtre Impérial de l'Opéra en qualité d'ouvreuse de loges surnuméraire.

Sa majesté, après avoir pris connaissance de cette demande, m'a ordonné, Monsieur, de la transmettre à votre bienveillante appréciation. [...]

Faut-il simplement avoir de l'audace pour demander à l'Impératrice sa protection ? Ou être dans la détresse la plus totale ? Ou encore avoir des relations, pour qu'une telle lettre arrive dans les mains de la souveraine ? Une chose est sûre, lorsqu'une ouvreuse est recommandée par la femme de Napoléon III, son embauche est assurée.

¹²⁹ O. ARCH. 19/493 Personnel de salle. Documents relatifs aux ouvreuses. 1860-1870

¹³⁰ *Ibidem*

Un député, un prince, un ministre, une impératrice qui recommandent femmes de chambre, ouvrières, et concierges, cela a de quoi remettre en question nos conceptions sans doute trop hâtives : les élites ne semblent pas se désintéresser autant qu'on pourrait l'imaginer du « petit personnel » qui les entoure. Comme l'écrit justement Georges d'Avenel, que nous avons déjà eu l'occasion de citer :

*Dans les salles subventionnées, ces places sont dues à de hautes influences ; à l'Opéra, surtout, où il n'est exigé par l'administration aucun versement, [...] une nomination d'ouvreuse des premières ne suppose-t-elle pas des interventions augustes ?*¹³¹

Pour devenir ouvreuse de l'Opéra il faut donc, en quelque sorte, montrer patte blanche. Ces lettres de recommandations font à la fois office de caution morale, et rassure l'institution sur la bonne tenue de ses futures ouvreuses, et sont le moyen d'attirer l'attention de la direction sur le caractère funeste de la vie des candidates afin de susciter la pitié.

- Jeune et jolie ? Les critères discriminants à l'embauche.

Au-delà de l'inévitable lettre de recommandation, nous pouvons nous demander quels étaient les autres critères de sélection des ouvreuses. La notion de beauté entrainait-elle en ligne de compte ? Devaient-elles se présenter à un entretien avant d'être engagées ?

Nous n'avons remarqué aucune information officielle relative à ces questions. En revanche, certaines annotations relevées sur les archives peuvent nous permettre de concevoir un peu mieux ces pratiques. En effet, des remarques sont ajoutées en biais et avec une encre d'une autre couleur sur plusieurs lettres de recommandations. Le premier exemple est celui de Madame Vieille :

Mme Vieille, femme d'un sergent de ville, rue Fromantel 1, demande une place d'ouvreuse.

*(bon physique)*¹³²

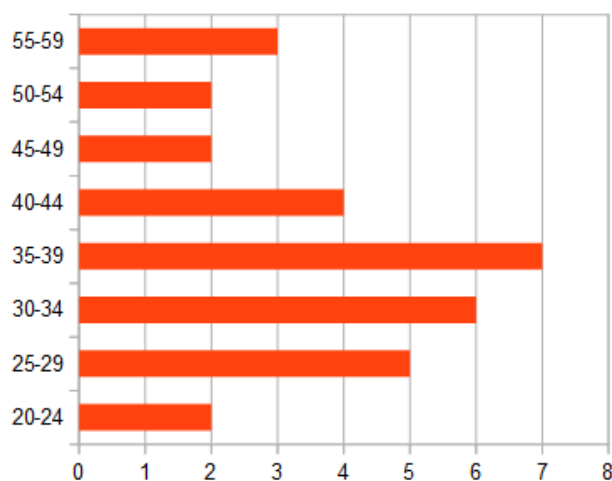
¹³¹ Georges d'AVENEL, "Le mécanisme de la vie moderne.", in *Revue des deux mondes*. 5^e période, tome 7: Le théâtre – III Auteurs, Public et Directeurs, 1902.

¹³² *Ibidem*

Bon physique. Il s'agit bien ici d'une référence à la plastique de la candidate au poste. Cette inscription sous-entend la venue préliminaire de Mme Vieille, avant son engagement. De même, dans le dossier de Madame Fidelle, sur une lettre de recommandation à en-tête du « Ministère de la maison de l'empereur et des beaux-arts – Cabinet du conseiller d'Etat - Secrétaire général », datée du 3 octobre 1867, il est écrit en biais en bleu :

*Bon physique, 36 à 38 ans*¹³³

Mais à quel âge, en moyenne, devenait-on ouvreuse de l'Opéra ? Y a-t-il un « âge limite » ? La liste des ouvreuses de 1848, que nous avons déjà évoquée précédemment, indique la date d'arrivée en fonction de chaque ouvreuse, en plus de leur âge. Nous avons donc pu en déduire l'âge des ouvreuses à leur date d'embauche à l'Opéra.



Âges d'entrée en service des ouvreuses de l'Opéra de Paris. (Source : O.ARCH. 19/98)

L'âge moyen d'embauche à l'Opéra pour cet échantillon de 1848 est de 38 ans. Nous remarquons d'ailleurs que la tranche d'âge majoritaire est effectivement celle des 35-39 ans. De plus, la médiane est également située à 38 ans, ce qui nous indique que les âges à l'embauche sont répartis de manière homogène de part et d'autre de cette limite.

Une ouvreuse engagée à l'Opéra peut donc être jeune, comme âgée. Il n'y a vraisemblablement pas de limite d'âge rédhibitoire pour être recrutée.

Dans la lettre de recommandation de Madame Marguerite Thierry, la formule diffère un peu :

Lettre de [?] à monsieur le directeur 2 août 1868

¹³³ *Ibidem*

« Mme Marguerite Thierry, qui sollicite une place d'ouvreuse de loges au grand opéra, étant venue me prier de la munir de quelques lignes de recommandation auprès de vous, je n'hésite pas [???] à la demande en ajoutant que la Dame Thierry nous est connue, à la Princesse et à moi, pour l'avoir vue remplir chez Mme d'Oustinoff-Troubetzkoï les fonctions de femme de chambre. [...] »
[Ajouter en haut à gauche à la main] Mme Marguerite Thierry jeune et joli physique.¹³⁴

À contre-courant des idées reçues, jeunesse et physique agréable semblent donc être deux critères de choix pour être engagée en tant qu'ouvreuse de l'Opéra. Nous voyons bien ici combien nous nous éloignons de l'image archétypique d'une vieille ouvreuse laide. La lettre de demande d'emploi de Madame Fayet est annotée d'une manière encore différente. Nous pouvons y lire :

Mme Fayet a 45 ans = elle n'est pas mal de sa personne = et s'exprime convenablement.
La faire venir¹³⁵

Madame Fayet est donc apte pour le poste d'ouvreuse, puisqu'il est recommandé ici de la faire venir. Ainsi, elle combine deux qualités visiblement nécessaires pour faire ce métier : elle est plutôt belle, et son niveau de langage est suffisamment correct pour qu'elle puisse converser avec les spectateurs de l'Institution.

Nous l'avons bien compris à travers ces quatre exemples, être jolie est un avantage indéniable pour être engagée comme ouvreuse à l'Opéra de Paris, et c'est un atout qui peut sans nul doute jouer en la faveur de certaines candidates par rapport à d'autres. Cela implique aussi que la fonction d'ouvreuse requière une part de représentation. Ces femmes ne sont pas invisibles, et la direction du théâtre le sait. C'est pourquoi il est admis qu'il est préférable qu'elles soient plutôt agréables à regarder, et qu'elles s'expriment bien.

Le dernier exemple que nous proposons ici est un peu plus complexe. En travers d'une lettre de recommandation pour un poste de contrôleur, à l'en-tête du Ministère de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts, et rédigée le 17 mars 1888, il est écrit :

Infirme, n'a pas été accepté.¹³⁶

¹³⁴ *Ibidem*

¹³⁵ *Ibidem*

¹³⁶ O. ARCH. 19/503 Recommandations pour des postes de contrôleurs et d'ouvresses

Nous ne pourrions jamais savoir si cet homme a été recalé parce que son infirmité l'empêchait d'effectuer correctement ce travail, ou bien parce que la laideur n'était pas admise de peur de choquer les spectateurs frileux du XIX^{ème} siècle.

- Le costume : une tenue reconnaissable

Il semble qu'un uniforme vestimentaire ait été recommandé, à partir des années 1870, pour les ouvreuses de loges. Un article publié dans *La Presse* en 1875 détaille les caractéristiques de cette tenue :

Maintenant, on a adopté sur toute la ligne un uniforme presque pimpant qui permet à celles qui en ont envie de faire valoir les avantages qui leurs ont été départis.

La robe noire, le col plat, qui dégage le cou, le bonnet à rubans roses, qu'on peut porter crânement, en attendant qu'on le jette par-dessus les moulins, composent la tenue de rigueur des ouvreuses modernes.¹³⁷

Les « ouvreuses modernes » étaient donc vêtues d'une robe noire et d'un bonnet à rubans roses, sensé flatter leur plastique et « faire valoir les avantages qui leurs ont été départis ».

L'ouvreuse qui entrait en poste devait donc se munir de la tenue obligatoire. Nous avons trouvé une mention de cet impératif dans les archives de l'Opéra de Paris :

Elle s'était donc pourvue du costume nécessaire à l'emploi et avait assisté à plusieurs représentations mais elle a reconnu qu'il lui serait impossible de continuer. [...] ¹³⁸

Les images que nous avons détaillées précédemment étaient bien unanimes quant à l'habillement des ouvreuses : robe sombre ou noire, tablier le plus souvent, et surtout bonnet rose (ou bonnet blanc garni de rubans roses).

¹³⁷ *La Presse*, 22 septembre 1875

¹³⁸ O. ARCH. 19/493 Personnel de salle. Documents relatifs aux ouvreuses. 1860-1870

Au-delà des représentations visuelles, nous trouvons également dans la littérature des descriptions assez claires de cette tenue archétypique que portaient les ouvreuses. Voyons par exemple la première phrase du poème « L'Ouvreuse » de Paul Ginisty :

*Robe verte. Bonnet rose. Tablier noir.*¹³⁹

Cette homogénéité des sources artistiques quant à leur vestiaire valide la théorie d'un consensus vestimentaire commun à tous les théâtres. Les ouvreuses étaient donc marquées physiquement par cet accoutrement, et celui-ci les identifiait aux yeux du monde comme faisant partie d'une profession dont les contours étaient bien définis. C'est d'ailleurs la première chose qu'elles doivent acquérir, avant même d'avoir trouvé une place dans un théâtre.

Dans le roman de mœurs *Jack*, d'Alphonse Daudet, nous pouvons lire :

*C'était Constant, la femme de chambre de sa mère, Constant endimanchée, coiffée d'un bonnet à rubans roses comme une ouvreuse de théâtre, très rouge, affairée, l'air important.*¹⁴⁰

Dans cette citation, Constant porte un bonnet à rubans roses est ainsi automatiquement comparée à une ouvreuse de théâtre.

Esthétiquement, ce costume n'était apparemment pas très enviable, même s'il fut adopté au départ pour embellir les ouvreuses. En plus de les distinguer comme ouvreuses, il était l'objet de moqueries, en tout cas dans les représentations. Nous trouvons en effet dans la littérature, différents passages qui témoignent de ces railleries à l'égard des ouvreuses, et de leur style sans pareil.

Notons en premier lieu cet extrait de Proust, dans *Du côté de chez Swann* :

Elle souhaitait qu'il cultivât des relations si utiles mais elle était par ailleurs, portée à les croire peu chic, depuis qu'elle avait vu passer dans la rue la marquise de Villeparisis en robe de laine noire, avec un bonnet à bride.

- *Mais elle a l'air d'une ouvreuse, d'une vieille concierge darling ! Ça, une marquise ! Je ne suis pas marquise, mais il faudrait me payer bien cher pour me faire sortir nippée comme ça !*¹⁴¹

¹³⁹ Paul GINISTY, « L'Ouvreuse » in *Les idylles parisiennes*, Paris, 1881, 138 p.

¹⁴⁰ Alphonse DAUDET, *Jack*, Paris, Dentru, 1876, 672 p.

Nous retrouvons ici la robe noire et le bonnet. Le personnage soulève cette ressemblance sur un ton outré, qui prouve à quel point il est pour elle inconcevable d'être vêtue à la manière d'une ouvreuse. Elle précise même qu'il faudrait la payer pour qu'elle s'habille comme ça, c'est dire combien elle en souffrirait.

Chez Feydeau, nous remarquons également, dans *la Dame de chez Maxim*, une référence péjorative au vestiaire de l'ouvreuse :

*La Môme, ouvrant le carton et en tirant la robe à destination de madame Petypon.
A part – Oh ! là ! là ! Je vais avoir l'air d'une ouvreuse, moi, avec ça ! Enfin, ça vaut encore mieux que rien.*¹⁴²

Ici, le personnage de la Môme¹⁴³ n'est visiblement pas ravi de la robe qu'il lui faut passer. Pour appuyer son désappointement, elle se compare à une ouvreuse. C'est vraiment, à ses yeux, la pire tenue possible que celle d'une ouvreuse, puisque « ça vaut mieux que rien ».

Robe noire, tablier blanc, et bonnet rose, c'est, du moins à l'Opéra, le seul investissement qui est demandé aux ouvresses. Jusque dans les années 1990, la tenue était encore une robe noire, assortie d'un petit sac en bandoulière, avant d'être remplacée par le tailleur-jupe et la chemise blanche, plus spécifique à l'hôtesse.¹⁴⁴

▪ Le poids de la caution

Dans la plupart des théâtres, les ouvresses devaient payer une caution au moment où elles étaient engagées, et parfois même ensuite une redevance chaque mois. Elles achetaient en quelque sorte leur place, et payaient ensuite un loyer pour la garder. Jean-Claude Yon détaille cette pratique dans *Une Histoire du théâtre à Paris* : « La plupart d'entre elles [les ouvresses] ont dû verser un cautionnement pour obtenir leur place et elles sont astreintes à

¹⁴¹ Marcel PROUST, *A la recherche du temps perdu. Du côté de chez Swan*, Paris, Gallimard, 1988 {Grasset, 1913}, 708 p.

¹⁴² Georges FEYDEAU, *La Dame de chez Maxim*, Paris, Omnibus, 1994 [1889], 182 p.

¹⁴³ Le personnage de la Môme Crevette campe une célèbre danseuse du Moulin Rouge dans *La Dame de chez Maxim*.

¹⁴⁴ Voir l'entretien complet en annexe numéro 14.

une redevance mensuelle. À la Comédie Française, elles versent à leur entrée en fonction 2000 francs dont elles perçoivent les intérêts chaque trimestre. »¹⁴⁵

Ce système économique est très courant à l'époque, et peut se comparer à l'achat de charge sous l'Ancien Régime. Cela est bien expliqué dans cet extrait du *Voleur illustré* :

Une brave femme qui s'était, à grand' peine, saignée de quatre cents francs à l'effet d'affermir une place d'ouvreuse pour la saison (il paraît que les emplois d'ouvreuse se vendent comme des charges d'avoué ou de notaire, c'est l'usage de la maison) s'est trouvée tout heureuse et tout aise de résilier au bout d'un mois en y laissant 55 francs de son pauvre argent. Elle avait fait dans une soirée... 28 sous !¹⁴⁶

Nous avons également trouvé une description assez détaillée de cette pratique dans le *Figaro* en 1867 :

On sait que les postes d'ouvreuses dans les théâtres sont très recherchés – à cause des petits profits qui sont attachés à ces fonctions. Les ouvreuses, pour obtenir ces postes, sont obligées de verser un cautionnement entre les mains du directeur. La somme varie selon l'importance du théâtre, et elle est une garantie contre la mauvaise gestion de celles qui perdraient ou laisseraient prendre des objets confiés par les spectateurs à leur garde. Beaucoup de ces pauvres femmes n'ont que cette position pour vivre. Aussi ont-elles, presque toutes, bien du mal à trouver ou à économiser le cautionnement nécessaire. Elles sont donc fort à plaindre quand, le directeur faisant faillite, leur cautionnement disparaît dans la ruine générale. C'est ce qui vient d'arriver, nous assure-t-on, au théâtre du Prince-Impérial. Les ouvreuses avaient versé chacune 300 fr. qu'elles ne reverront jamais.¹⁴⁷

Cet extrait nous apprend notamment que la caution serait destinée à couvrir les frais en cas de perte d'objets. Visiblement, cette somme est assez élevée et il n'est pas facile pour les ouvreuses de réunir l'argent nécessaire. Là encore, nous percevons combien la condition de ces « pauvres femmes » est misérable. Cela peut même se comparer à un drame dans les théâtres privés, surtout après le décret de 1864 qui rétablit la liberté des théâtres. Le ministère des Beaux-Arts ne contrôlait dès lors plus les ouvertures de nouvelles salles.

¹⁴⁵ Jean-Claude YON, *Une Histoire du théâtre à Paris. De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Aubier, 2012, 437 p.

¹⁴⁶ *Le voleur illustré*, 36^{ème} tome, 3 janvier 1884

¹⁴⁷ *Le Figaro*, Numéro 75, 29 janvier 1867

Albert Delpit évoque cela dans son texte « la liberté des théâtres » publié à la *Revue des Deux Mondes* en 1878 :

[...] depuis le décret de 1864, qui a rétabli la législation de 1791 ; la triste prédiction de Scribe s'est réalisée, non pas une, non pas dix, mais cent fois : que de familles réduites à la misère ! Il y a dans un théâtre toute une petite population qui ne mange que si les affaires sont bonnes : les acteurs, les costumiers, les décorateurs, les musiciens, les ouvreuses, les contrôleurs et agents de toute sorte, sont soumis depuis 1864 aux caprices du premier venu, auquel il prend fantaisie de s'improviser directeur. Auparavant l'administration des beaux-arts pouvait veiller aux intérêts de tout ce monde-là. Elle n'accordait un privilège qu'à un homme d'une honnêteté reconnue et présentant des garanties pécuniaires suffisantes ; bien plus, elle lui faisait déposer une somme d'argent souvent très élevée pour que les nombreuses familles dépendant de lui ne souffrissent pas en cas de malheur. Aujourd'hui un homme sans argent peut ouvrir un théâtre à son gré : il force les ouvreuses, les contrôleurs, etc., à lui remettre un cautionnement ; tous apportent leurs économies, dont le total est quelquefois de 30,000 francs. C'est avec ces 30,000 francs qu'il monte sa première pièce : si elle réussit, il continuera jusqu'à la culbute finale ; si elle échoue, il est mis en faillite, et cinquante familles manquent de pain. On objectera que ces malheureux devraient être rendus défiants ; mais le nombre illimité des théâtres a créé toute une population qui ne vit et ne peut vivre que par les théâtres. Sitôt que l'un se ferme, elle attend avec impatience qu'un autre se rouvre.

Comme quelques-uns de ces directeurs, aventuriers d'une nouvelle espèce, ont réussi dans leurs entreprises, beaucoup de pauvres gens, depuis le contrôleur en chef jusqu'à la dernière ouvreuse, sont constamment alléchés par l'espérance de rencontrer une chance aussi heureuse. On sait si bien leur jeter de la poudre aux yeux !¹⁴⁸

Nous percevons ici à quel point l'ouvreuse, par son mode même de rémunération, est physiquement liée au théâtre où elle exerce. Même dans le contexte social du XIX^{ème} siècle, où la précarité est très répandue, le statut de l'ouvreuse est donc particulièrement à plaindre puisqu'elle est directement tributaire de la santé économique du théâtre pour lequel elle travaille. Et nous voyons ici que la libéralisation de l'ouverture des théâtres n'arrange pas le sort de cette profession, puisque de nouvelles salles ouvraient ou fermaient chaque jour, emportant avec leur échec la caution durement épargnée des ouvreuses.

N'ayant rien trouvé à propos de la caution parmi les archives de l'Opéra, nous pouvons supposer que cette pratique n'avait pas cours dans cette institution. C'est d'ailleurs ce que laisse entendre Emile Genest, quand il écrit en 1920 :

¹⁴⁸ Albert DELPIT, « La liberté des théâtres », in *Revue des Deux Mondes*, tome 25, 1878

Ni placeurs ni ouvreuses ne touchent d'appointements, mais ils ne versent aucun cautionnement et ne subissent aucune retenue; ce qu'ils reçoivent est pour eux ; cela constitue leur « petit bénéfice », assez rondelet pour certains postes.¹⁴⁹

Les ouvreuses de l'Opéra étaient donc, dans une certaine mesure, privilégiées par rapport aux ouvreuses de théâtres privés. Elles n'étaient apparemment pas soumises à la caution, ce qui explique pourquoi les places d'ouvreuses dans ce théâtre étaient particulièrement recherchées, et disputées. Sans trop aller vers des stéréotypes, nous pouvons imaginer que les ouvreuses de l'Opéra étaient en quelque sorte des ouvreuses haut de gamme.

- Ouvreuse, de mère en fille ?

Parmi les lettres de recommandation, nous avons pu remarquer plusieurs fois que des candidates au poste d'ouvreuse avançaient, parmi d'autres arguments, leur parenté ou amitié avec un employé de l'Opéra. Cela signifie-t-il que les employés eux-mêmes pouvaient avoir recours à la cooptation, en famille ou entre amis? Et, au-delà de la simple cooptation, peut-on dire que certaines familles étaient particulièrement attachées à un théâtre ?

Dans la lettre de l'ouvreuse Madame Laurence Petot, adressée à l'Impératrice, nous pouvons lire ¹⁵⁰ :

Fille d'un officier du premier Empire, mon mari est employé au théâtre impérial de l'Opéra depuis 24 ans en qualité d'ouvrier machiniste, son père a fait 40 ans de service dont 29 ans en qualité de chef des comparses, son frère a fait de même 27 ans de service comme tambour de la scène [...].

On voit bien là qu'il semble y avoir une sorte de tradition dans la famille du mari de Madame Petot, puisque tous les hommes, le père et les deux fils, ont fait leurs carrières au théâtre de l'Opéra.

Il en va de même pour Madame Roqueblanc, qui expose ses liens familiaux avec le monde de l'Opéra comme de véritables lettres de noblesse :

¹⁴⁹ Emile GENEST, *L'Opéra connu et inconnu*, Paris, E. de Boccard, 1920, 390 p.

¹⁵⁰ O. ARCH. 19/493 Personnel de salle. Documents relatifs aux ouvreuses. 1860-1870

*Mon mari est dans les chœurs depuis le théâtre lyrique du boulevard du temple (j'étais déjà sa femme étant mariée à 16 ans) [...] et mes deux enfants veulent être choristes aussi c'est un mal de famille que vous comprendrez, car ils sont passionnés pour la musique, comme le père [...]*¹⁵¹

Par ailleurs, sur une liste des ouvreuses surnuméraires¹⁵² en 1843, nous pouvons lire que Madame Sire est notifiée comme étant la fille de Mme Charpentier.

Nous remarquons aussi que, parmi la liste des préposés au service de salle classés par rang d'ancienneté¹⁵³, sont mentionnés M. Huard, contrôleur de gauche depuis le 1^{er} janvier 1814, puis M. Huard, indicateur depuis le 18 mai 1844. Il est donc fort probable que le second soit le fils du premier, ou tout du moins un parent.

Même s'il est clair que cela devait faciliter l'embauche d'être apparenté à un membre du personnel de salle, ou à un quelconque employé de l'Opéra, nous ne pouvons pas pour autant dire qu'on hérite du métier d'ouvreuse, ainsi qu'on héritait du savoir-faire d'un artisanat. Malgré l'évidence d'une certaine forme de cooptation, on ne peut pas aller jusqu'à évoquer des familles d'ouvreuses de mère en fille, ou de contrôleurs de père en fils.

¹⁵¹ O. ARCH. 19/491 Personnel de salle. Documents relatifs aux ouvreuses. 1850-1859

¹⁵² O. ARCH. 19/98 Contrôle : liste des ouvreuses, des préposés au service de la salle, des garde-robes.

¹⁵³ *Ibidem*

❖ Chapitre 5: Être ouvreuse de loges

➤ La fonction d'ouvreuse.

- De rudes conditions de travail.

Pour les historiens du théâtre au XIX^{ème} siècle, il n'est pas révolutionnaire de rappeler que les théâtres étaient des lieux insalubres. Voyons ici la description de Patrick Berthier sur l'inconfort des théâtres ¹⁵⁴: « On pourrait caractériser par deux substantifs la réalité théâtrale au XIX^{ème} : incommodité, insécurité [...] La loi générale est l'inconfort : peu de place, atmosphère confinée, visibilité relative ; le public du parterre est encore debout dans la plupart des salles au début du siècle. La construction est en bois ou riche en matériaux aisément inflammables. »

Mal aérés, sans véritable système contre les incendies, il fallut attendre à Paris la création du Théâtre des Champs Elysées en 1913 pour que les conditions d'hygiène et de confort minimum soient réunies dans un lieu de spectacle, aussi bien du côté du public qu'en coulisses et dans les loges d'ailleurs.

Anne Martin-Fugier décrit aussi l'univers d'un théâtre au XIX^{ème} siècle dans son ouvrage *Comédienne* ¹⁵⁵ : « La climatisation n'existait pas et on gelait en hiver, on étouffait en été. [...] Les théâtres étaient des lieux dangereux parce qu'ils pouvaient être ravagés par des incendies [...] Le danger ne venait pas seulement de la structure en bois mais aussi de la mise en scène des spectacles. [...] Mais c'est surtout dans les coulisses et les loges des artistes que les théâtres trahissaient leur insalubrité. »

Les ouvreuses étant obligées de patienter des heures durant dans les couloirs en attendant la fin du spectacle, elles sont donc les premières exposées à ces rudes conditions. Dans ce contexte, le sort des ouvreuses n'est pas très enviable, et il découle de cette ambiance malsaine une propension à tomber malade. C'est un thème qui revient souvent quand un auteur raconte le destin tragique d'une ouvreuse. Cette réputation trouve donc sa source dans la réalité malheureuse de la vie de ces femmes dans les théâtres.

¹⁵⁴ Patrick BERTHIER, *Le théâtre au XIX^{ème} siècle*, PUF, Paris, 1986, 127 p.

¹⁵⁵ Anne MARTIN-FUGIER, *Comédienne*, Paris, Editions du Seuil, 2001, 408 p.

Le septième couplet de la chanson « Les Ouvreuses », déjà étudiée antérieurement, les affublait du qualificatif de « Catarrheuses », c'est-à-dire malades d'une inflammation des voies respiratoires. Ce qui est sous-entendu, c'est qu'elles auraient attrapé ce mal dans les courants d'air des couloirs du théâtre. L'ouvreuse est donc parfois victime de son propre statut, de son métier. Sans aller trop loin, nous pourrions presque dire que son existence est, en quelque sorte, vue comme sacrifiée.

De même, les frères Goncourt nous livrent en quelques lignes le sort funeste d'une ouvreuse de loges :

Son beau-frère, le mari de sa sœur la portière, avait fait le rêve des Auvergnats : il avait voulu joindre aux profits de sa loge les gains du commerce de bric-à-brac. Il avait commencé modestement par cet étal dans la rue, aux portes des ventes après décès, où l'on voit, rangés sur du papier bleu, des flambeaux en plaqué, des ronds de serviette en ivoire, des lithographies coloriées, encadrées d'une dentelle d'or sur fond noir, et trois ou quatre volumes dépareillés de Buffon. Ce qu'il gagna sur les flambeaux en plaqué le grisa. Il loua dans une allée de passage, en face d'un raccommodeur de parapluies, une boutique noire, et il se mit à faire là le commerce de cette curiosité qui va et vient dans les salles basses de l'Hôtel des Commissaires-priseurs. Il vendit des assiettes à coq, des morceaux du sabot de Jean-Jacques Rousseau, et des aquarelles de Ballue signées Watteau. À ce métier, il mangea ce qu'il avait gagné, puis s'endetta de quelques mille francs. Sa femme, pour remonter un peu le ménage et tâcher de sortir des dettes, demandait et obtenait une place d'ouvreuse de loges au Théâtre-Historique. Elle faisait garder le soir sa porte par sa sœur la couturière, se couchait à une heure, se levait à cinq. Au bout de quelques mois, elle attrapa dans les corridors du théâtre une pleurésie qui traîna et l'enleva au bout de six semaines. La pauvre femme laissait une petite fille de trois ans, atteinte d'une rougeole qui avait pris le caractère le plus pernicieux dans l'empuantisement de la soupente et dans l'air où l'enfant respirait depuis plus d'un mois la mort de sa mère. Le père était parti au pays pour tâcher d'emprunter de l'argent. Il se remariait là-bas. On n'en eut plus de nouvelles.¹⁵⁶

Remarquons en premier lieu que la thématique de l'ouvreuse est encore une fois liée à celle de la portière. Par ailleurs, nous retrouvons ici les thèmes évoqués plus haut : pauvreté, soirées longues, et maladies dues aux conditions de travail dans le théâtre. Dans ce récit, ce qui est d'autant plus dramatique, c'est que l'ouvreuse en meurt. Mais si cette histoire est passablement romancée pour les besoins de l'intrigue de *Germinie Lacerteux*, elle n'en est

¹⁵⁶ Edmond et Jules de GONCOURT, *Germinie Lacerteux*, Paris, Quantin, 1886, 308 p.

pas moins le témoin du regard que portent les spectateurs sur les ouvreuses. En fait, même si elles sont agaçantes pour le public, celui-ci a tout de même une conscience profonde de leur malheur. Le fait qu'elles jouent volontiers de leur petit pouvoir ne suffit pas à cacher leur détresse. Le mythe qui s'invente autour d'elles et de leurs destins brisés, est corroboré par leur attitude sans espoir mais résignée.

- Le placement, puis l'attente.

Sur le plan purement factuel, le contenu des tâches à effectuer par les ouvreuses avant le spectacle est parfaitement décrit dans le rapport sur le service général du contrôle que nous avons déjà eu l'occasion d'évoquer plus haut. Nous pouvons y lire:

A chaque poste il existe une liste faisant connaître le nombre de places composant le poste et indiquant, par représentation, les places louées ou données et les places libres pour les billets à vendre au Bureau. Aucun spectateur ne doit être placé, sans qu'au préalable, le placeur ou l'ouvreuse ait confronté le nom et le N° du billet avec sa liste, et ce, afin de ne pas laisser occuper une autre place que celle réellement indiquée.¹⁵⁷

Ce fonctionnement est également corroboré par les écrits d'Emile Genest :

Une demi-heure avant l'ouverture des portes, il [le Contrôleur Général] préside à l'appel de tout son monde groupé au bas des marches de l'escalier d'honneur ; s'il n'y a pas d'absent ni absente, tout va bien; chacun prend sa feuille de places et se rend à son poste ; s'il y a des manquants il pourvoit à leur remplacement immédiat.¹⁵⁸

Le spectateur entre donc dans l'Opéra muni de sa contremarque. Après avoir été filtré par les contrôleurs, il est orienté par les indicateurs, et se dirige vers sa place pour rejoindre l'ouvreuse, qui compare alors le nom et le numéro inscrit sur le billet avec la liste des places correspondant à son poste. Elle doit alors écrire sur sa feuille de poste l'origine du billet, c'est-à-dire la manière dont le spectateur se l'est procuré. Ce système de feuille de poste est aussi détaillé par Emile Genest :

¹⁵⁷ O. ARCH. 19/497 Rapport sur le service général du contrôle 16 juillet 1879

¹⁵⁸ Emile GENEST, *L'Opéra connu et inconnu*, Paris, E. de Boccard, 1920, 390 p.

*Maintenant qu'il [le Contrôleur Général] est assis il contrôle la recette avec les feuilles de poste que lui ont apportées placeurs et ouvreuses. Les feuilles sont numérotées par poste avec la mention du nombre total de places ; la ventilation relate les origines diverses d'où viennent les places : abonnés, location, billets de bureau, faveurs numérotées, faveurs sans numéros, billets d'auteur, billets après comptes, places libres. L'ouvreuse et le placeur inscrivent le nombre de chaque catégorie, et le total doit correspondre à leur nombre normal de places. Ce petit travail se renouvelle pour chaque poste ; [...]*¹⁵⁹

Cela renvoie au propos précédent propos concernant l'alphabétisation des ouvreuses. Nul doute, à la lecture de cette description, qu'il leur était évidemment nécessaire de savoir lire et écrire pour mener à bien leur fonction.

L'ouvreuse installe ensuite le spectateur dans sa loge, dont elle possède la clé. Ensuite, elle peut prendre son vestiaire contre rémunération, lui proposer la location d'un petit banc pour ses pieds, ou l'achat d'un programme ou d'un bouquet, dans certains théâtres.

Puis, durant le spectacle, elle se doit de rester dans son couloir. Tout d'abord, elle doit faire en sorte de respecter le caractère intime des loges, en gardant les portes fermées et les rideaux tirés, comme le décrit Jean-Claude Yon : « Une de leurs principales tâches, d'ailleurs, est de s'assurer que les portes des loges restent fermées pendant la durée des pièces et que les rideaux des carreaux sont tirés, de façon à faire de chaque loge un espace totalement privé. »¹⁶⁰

Elle doit également être présente pour pouvoir réagir en cas d'indisposition ou de malaise des spectateurs. Nous trouvons trace de ce cas de figure dans les archives de l'Opéra, grâce à la lettre de l'ouvreuse Madame Eloi Roqueblanc, déjà évoquée plus haut :

*Je soigne parfaitement les malades à l'Opéra (chez nous il y en a tous les jours) je m'y entends très bien car j'en ai toujours eu et j'ai fréquenté les princes de la science [...]*¹⁶¹

¹⁵⁹ *Ibidem*

¹⁶⁰ Jean-Claude YON, *Une Histoire du théâtre à Paris. De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Aubier, 2012, 437 p.

¹⁶¹ O. ARCH. 19/491 Personnel de salle. Documents relatifs aux ouvreuses. 1850-1859

Il n'est pas étonnant, en effet, que sur une assemblée de plus de mille spectateurs comme celle qui se réunit à l'Opéra, certains aient un malaise pendant les spectacles. De nos jours, un médecin de garde est présent dans la salle chaque soir. Nous n'avons trouvé aucune trace d'un dispositif similaire pour la fin du XIX^{ème} siècle. Les pompiers étaient, en revanche, présents dans le bâtiment, comme aujourd'hui. Notons également l'existence de la « boîte à sels », prétendument destinée à garder les sels de réanimation en cas de troubles ou de vapeurs. Même si l'origine étymologique de ce terme est contestée par une autre hypothèse relative à la forme du comptoir, on lui préfère toujours ce nom aujourd'hui à l'Opéra, plutôt que celui d' « accueil » ou de « réception ». Toujours est-il qu'il est étonnant de découvrir que certaines ouvreuses n'hésitaient pas à « soigner » les spectateurs incommodés, même si cela ne constitue pas une généralité.

Malgré ces quelques aléas, la majorité du temps de travail d'une ouvreuse réside bien dans l'attente. Cet état expectatif est aussi une des réalités bien tangibles de ce métier. Et un des composants principaux de cette fonction.

L'ouvreuse est étrangère à l'action qui a lieu sur scène. Même si elle joue le rôle d'intermédiaire en introduisant les spectateurs dans la salle, elle est exclue du processus de la représentation artistique. Son attente n'a qu'un seul et unique objectif dans la soirée : la fin du spectacle.

Nous savons d'ailleurs que les soirées au théâtre étaient particulièrement longues au XIX^{ème} siècle, puisque plusieurs spectacles se succédaient. Ainsi, Patrick Barbier écrit, dans son ouvrage *La Vie quotidienne à l'Opéra au temps de Rossini et de Balzac* : « Une soirée comporte donc un grand opéra en trois actes et un ballet, ou un opéra en un acte et deux ballets »¹⁶². Le public pouvait aller et venir comme bon lui semblait, mais l'ouvreuse, elle, devait être présente. De plus, comme l'écrit Anne Martin-Fugier : « À mesure qu'on avance dans le siècle, les représentations théâtrales commencent plus tard, suivant en cela le recul de l'heure du dîner [...] »¹⁶³. Une longue attente donc, surtout lorsqu'on est seule. La solitude semble être un poids pour les ouvreuses, et ce thème est régulièrement évoqué dans les représentations. Nous avons pu voir d'ailleurs que l'iconographie montre beaucoup

¹⁶² Patrick BARBIER, *La Vie quotidienne à l'Opéra au temps de Rossini et de Balzac, Paris 1800-1850*, Paris, Hachette, 1987, 179 p.

¹⁶³ Anne MARTIN-FUGIER, *Comédienne*, Paris, Editions du Seuil, 2001, 408 p.

d'ouvreuses solitaires, et quand elles sont représentées à plusieurs, elles ne semblent pas pour autant communiquer ni s'amuser entre elles. Prenons pour exemple le premier couplet de cet air de Chabrier, composé en 1888, et intitulé « Duo de l'ouvreuse de l'Opéra-Comique et de l'employé du Bon Marché » :

*Le sort jadis ne me faisait pas fête comme aujourd'hui
Quand je restais seule sur ma banquette jusqu'à minuit
Quand j'avais fait par hasard 3,50 dans les beaux soirs
Je remontait chauffer dans ma soupente mon café noir¹⁶⁴*

L'ouvreuse qui s'exprime ici, se plaint ouvertement de cette attente vaine, qui dure tard dans la nuit, et de cette solitude qui lui est quotidienne. Une attente d'autant plus infructueuse qu'elle se lamente de gagner peu. Et cette pauvreté trouve son écho directement dans la dénomination de son lieu de vie : une « soupente », c'est-à-dire un logis étroit et insalubre, sous les toits, comme une chambre de bonne.

- Vestiaire, programmes, et petits bancs.

Détaillons un peu plus ces tâches secondaires, ces quelques fonctions annexes qui occupaient l'ouvreuse. Elles sont décrites dans cet extrait du Gaulois en 1900 :

Il faut ajouter cependant à leur décharge qu'elles ne jouissent pas pour rien des places dont elles sont les heureuses titulaires, elles payent même, dans certains théâtres, une redevance très élevée, trop élevée ! C'est ce qui explique pourquoi elles sont obligées, comme les cochers, afin de rentrer d'abord dans leur mise de fonds, de taper fortement sur les spectateurs, en leur infiltrant, de gré ou de force, un programme, un petit banc ou un numéro de vestiaire.¹⁶⁵

L'ouvreuse proposait donc des petits bancs à louer pour poser ses pieds. C'était un moyen supplémentaire pour gagner un peu plus d'argent.

Mais, quand la salle était surchargée, le chantage aux petits bancs commençait alors. Il fallait lui en louer un si on voulait espérer être placé convenablement. Ce phénomène est décrit par Jean-Claude Yon : « Bien souvent, le spectateur qui veut être placé n'a d'autre

¹⁶⁴ Emmanuel CHABRIER (paroles : Paul FUCHS, Henry LYON), « Duo de l'ouvreuse de l'Opéra-Comique et de l'employé du Bon Marché », in *Cent moins ONU*, 1888. Voir la chanson complète en annexe 18.

¹⁶⁵ « Journal d'un vaudevilliste », in *Le Gaulois*, Numéro 6844, 6 septembre 1900

choix que de louer à l'ouvreuse un petit banc (censé servir à surélever ses pieds) afin de s'attirer ses bonnes grâces. »¹⁶⁶

Ce fameux petit banc, aujourd'hui totalement disparu de nos théâtres, complète, avec la clé des loges et le bonnet rose, le trio des attributs de l'ouvreuse. Particulièrement présent dans la plupart des représentations, il est une prolongation matérielle de l'ouvreuse, comme un totem. C'était un objet du quotidien pour les spectateurs de théâtre du XIX^{ème} siècle, et il est pour cette raison au cœur de nombre d'histoires et anecdotes. Par exemple, voici un récit trouvé dans l'hebdomadaire *l'Amusant* du 5 décembre 1880 :

Un brave provincial assiste avec sa femme à la représentation de Bug-Jargal au Château-d'eau. Au dernier entr'acte, l'ouvreuse se présente :

« Madame a un petit banc. »

« Parfaitement », répond le mari ; puis, au lieu de lui glisser les deux sous traditionnels, il repasse gravement le petit banc, en ajoutant :

« Je n'avions point l'intention de l'emporter chez nous. »

Tête de l'ouvreuse ! ¹⁶⁷

Penchons-nous maintenant sur la question du vestiaire. C'était une source importante de conflits et de plaintes, puisque c'était souvent sous la pression que les spectateurs se voyaient presque obligés de donner leurs effets. Les armes, d'ailleurs, devaient obligatoirement être laissées au vestiaire. De plus, le transfert des manteaux se faisait le plus souvent avec force fracas et non sans arracher au passage la coiffure du rang de devant. Bruyantes et quémandeuses, ce sont d'ailleurs deux des qualificatifs les plus fréquents qui reviennent à propos des ouvreuses. Par ailleurs, avant 1841, les ouvreuses se permettaient de surenchérir sur les prix du vestiaire. Nous pouvons lire dans le numéro 324 du *Figaro* en 1899¹⁶⁸ :

Un lecteur nous écrit pour se plaindre des exigences que montrent, vis à vis des spectateurs, les ouvreuses de certains théâtres.

La question des « petits profits » du vestiaire a pourtant été réglée depuis plus de soixante ans [...]

¹⁶⁶ Jean-Claude YON, *Une Histoire du théâtre à Paris. De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Aubier, 2012, 437 p.

¹⁶⁷ Raoul Fauvel in *l'Amusant*, 5 décembre 1880

¹⁶⁸ *Le Figaro*, numéro 324, 20 novembre 1899

En effet, pour mettre un frein à ces comportements, l'Etat légiféra sur les prix des objets déposés au vestiaire, et le journaliste fait ici référence à la loi de 1841¹⁶⁹, comme l'explique Jean-Claude Yon¹⁷⁰ : « Le public est également « rançonné » lors du dépôt (obligatoire) des cannes, armes et parapluies qui peut se faire directement au vestiaire ou par l'intermédiaire de l'ouvreuse. Pour lutter contre ces abus la préfecture de police fixe en décembre 1841 des tarifs : 10 centimes pour les cannes, parapluies, épées, et sabres, 25 centimes pour les manteaux et autres vêtements. » Cette ordonnance se développe ainsi :

Considérant que le dépôt de cannes, armes et parapluies dans les théâtres et les salles de bal et concerts donne lieu à des rétributions abusives envers les personnes qui y déposent ces objets ; [...] Arrêtons ce qui suit :

1° A dater du présent arrêté et à l'avenir, les préposés des directeurs de théâtres, de salles de bal et de concerts chargés de recevoir en dépôt des cannes, armes, et parapluies, manteaux ou tous autres vêtements des personnes qui se rendent dans ces établissements publics, ne pourront percevoir pour la garde desdits objets, que les rétributions ci-après [...].

Pourtant, il semble que les ouvreuses aient tout de même continué, malgré cet arrêté, à rançonner les spectateurs, que ce soit pour le vestiaire ou pour le placement, et c'était d'ailleurs une des raisons pour lesquelles elles étaient détestées du public. L'article du *Figaro* précédemment cité¹⁷¹ se conclut ainsi :

[...] En réalité, cet arrêté devrait être affiché devant tous les vestiaires, mais on a compté sans ces dames, Les préfets passent et les ouvreuses restent.

Cette dernière phrase nous montre bien le petit pouvoir qu'avaient les ouvreuses, tout en bas de l'échelle mais intouchables. Nous percevons aussi dans cet extrait le caractère pérenne, presque immuable de leur fonction, comme si elles étaient indispensables.

Si un objet se perdait, l'ouvreuse responsable devait le rembourser, ou alors le prix de l'objet était retenu sur sa caution, comme nous l'avions évoqué plus haut. En revanche, comme l'écrit Jean-Claude Yon : « Aux ouvreuses revient la propriété des objets perdus

¹⁶⁹ Ordonnance du 10 décembre 1841

¹⁷⁰ Jean-Claude YON, *Une Histoire du Théâtre à Paris. De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Aubier, 2012, P. 239

¹⁷¹ *Le Figaro*, numéro 324, 20 novembre 1899

qu'elles seraient amenées à retrouver, une fois passé un délai d'un an. » ¹⁷² Bien chanceuse était celle qui retrouvait un bijou entre deux fauteuils.

Une fonction supplémentaire est apparue à la lecture de *l'Opéra connu et inconnu* d'Emile Genest. Même si cet ouvrage est un peu trop tardif pour notre champ d'étude, il convient tout de même de mentionner ici cette tâche inédite :

Pour l'instant, la préoccupation générale dans la salle et sur la scène est de se sauver en hâte et de rentrer chez soi. La salle se vide en un clin d'œil ; les ouvreuses déplient les housses protectrices et les étendent sur le velours des fauteuils et des loges, les lampes s'éteignent l'une après l'autre, la salle n'est plus qu'un vaste trou noir. ¹⁷³

À la fin du spectacle, quand la salle se vide, les ouvreuses étaient donc peut-être chargées de couvrir les fauteuils avec des housses de protection, du moins à l'Opéra.

On trouve dans les sources l'évocation d'une autre fonction, assez insolite. L'ouvreuse est en effet régulièrement sollicitée par les spectateurs pour lancer depuis les loges d'avant-scène un bouquet à l'intention des artistes à la fin du spectacle : « Au cours de la première représentation [...] couronnes et bouquets sont lancés sur la scène, par les claqueurs ou par le public qui, au besoin, les fait jeter par une ouvreuse ou un vendeur de programmes. »¹⁷⁴. La littérature fait également mention de cette pratique, dont l'ouvreuse tirait bien sûr un petit bénéfice supplémentaire :

Mais une idée le préoccupait, il voulait faire jeter un bouquet à Nana. [...] « Deux bouquets, Auguste, et remettez-les à l'ouvreuse ; un pour chacune de ces dames, au bon moment, n'est-ce-pas ? [...] Puis, un grand trio terminait la scène et ce fut alors qu'une ouvreuse parut dans la loge de Lucy Stewart, et jeta deux énormes bouquets de lilas blanc. ¹⁷⁵

De même, dans *la Revue des Deux Mondes* :

Nous ne voyons, nous public, que le succès ; mais savons-nous bien à quel prix il s'achète et se conserve, ce qu'il en coûte d'habileté, de politique, pour l'empêcher

¹⁷² Jean-Claude YON, *Une Histoire du théâtre à Paris. De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Aubier, 2012, 437 p.

¹⁷³ Emile GENEST, *L'Opéra connu et inconnu*, Paris, E. de Boccard, 1920, 390 p.

¹⁷⁴ Jean-Claude YON, *Une Histoire du théâtre à Paris. De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Aubier, 2012, 437 p.

¹⁷⁵ Emile ZOLA, *Nana*, Paris, Charpentier, 1881, 524 p.

*de jamais fléchir ? Et ces averses de fleurs, croit-on qu'elles tombent ainsi du ciel toutes seules et sans que les ouvreuses de loge s'en mêlent un peu ?*¹⁷⁶

Enfin, en ce qui concerne le programme, nous n'avons trouvé que peu d'informations à ce sujet. Nous savons de façon certaine que les ouvreuses le proposaient à la vente à la fin du XIX^{ème} siècle. Cette pratique se serait vraisemblablement arrêtée par la suite, la vente de programmes étant confiée à la gestion d'une société extérieure.

➤ La rémunération au pourboire, un traitement d'appoint.

Un des grands enjeux du métier d'ouvreuse, c'est la rémunération au pourboire. Ce qui est particulièrement surprenant dans cet usage, c'est qu'il ne s'appliquait qu'aux femmes. En tout cas, Odette-Léonne Lamy¹⁷⁷ nous confirme que les ouvreuses sont toujours bien les seules personnes concernées par ce paiement au pourboire à la fin du XX^{ème} siècle. D'ailleurs, il n'y a toujours pas, à cette époque, de femmes aux postes plus élevés dans la hiérarchie du service de la salle : pas de femme contrôleuse, pas de femme inspectrice. Qu'en est-il au XIX^{ème} siècle ? Comme souvent sur ces questions techniques, *le Rapport sur le service général du contrôle et l'Opéra connu et inconnu* d'Emile Genest se font l'écho l'un de l'autre pour confirmer nos suppositions. Voici ce que le premier décrit, en matière de rémunération :

*Les Placeurs de l'Orchestre et les Ouvreuses ne sont rémunérés que par les gratifications qu'ils reçoivent des spectateurs. Les Placeurs du Parterre sont payés par l'administration.*¹⁷⁸

Effectivement, les ouvreuses de l'Opéra n'étaient rémunérées qu'au pourboire au XIX^{ème} siècle, ainsi que quelques placeurs, mais pas tous. En plus d'une répartition des postes en fonction du sexe, il y a aussi une distinction « genrée » de la rémunération, exception faite de quelques placeurs, et ce dès le XIX^{ème} siècle. C'était toujours le cas en 1920, comme l'écrit Emile Genest :

¹⁷⁶ Ch. de MAZADE, « Chronique de la quinzaine », Histoire politique et littéraire, *Revue des Deux Mondes*, 2^{ème} période, tome 85, 14 janvier 1870

¹⁷⁷ Voir l'entretien complet en annexe numéro 14.

¹⁷⁸ O. ARCH. 19/497 Rapport sur le service général du contrôle 16 juillet 1879

Ni placeurs ni ouvreuses ne touchent d'appointements, mais ils ne versent aucun cautionnement et ne subissent aucune retenue; ce qu'ils reçoivent est pour eux ; cela constitue leur « petit bénéfice », assez rondelet pour certains postes.¹⁷⁹

Remarquons, par ailleurs, la précision d'Emile Genest à propos de certains postes assez lucratifs. Cela implique que d'autres ne le sont pas. Nous comprenons mieux pourquoi l'attribution des étages de loges devait alors suivre cette logique implacable fondée sur l'ancienneté que nous avons évoquée plus haut. Cela permettait de réserver les étages les plus rentables aux ouvreuses ayant le plus d'expérience.

Nous avons retrouvé la grille des appointements reçus par les employés masculins du service de la salle de l'Opéra, ainsi que de l'Opéra-Comique¹⁸⁰. Mais ces données ne sont pas vraiment exploitables puisque nous ne pouvons pas les mettre en regard de ce que gagnaient les ouvreuses. En effet, nous n'avons trouvé aucun document officiel qui renseigne le fruit quotidien des pourboires. Un article de 1875 mentionne quelques montants des bénéfices probables d'une ouvreuse pour une soirée :

Etes-vous curieux de savoir ce que peut rapporter la soirée d'une ouvreuse ? Dans un théâtre de premier ordre, cela va jusqu'à dix francs. La moyenne va jusqu'à 4 et 5 fr. pour les théâtres de genre.¹⁸¹

Pour un théâtre comme l'Opéra, ce journaliste nous indique dix francs, et quatre ou cinq francs en moyenne pour un théâtre de moyenne gamme, ce qui correspondrait environ à vingt euros et dix euros, sachant qu'un Franc de 1860 vaut deux euros de 2006¹⁸². Certains auteurs nous laissent à penser qu'elles auraient pu parvenir à s'enrichir à force de rançonner les spectateurs. Par exemple, Eugène Scribe, que nous avons déjà cité plus haut, écrit:

Madame Frédéric, une brave et digne femme, qui a presque fait sa fortune en petits bancs ; [...]¹⁸³

¹⁷⁹ Emile GENEST, *L'Opéra connu et inconnu*, Paris, E. de Bocard, 1920, 390 p.

¹⁸⁰ O. C. ARCH. 19/52 : Personnel. Etat du personnel au 15 août 1869.

¹⁸¹ *La Presse*, 22 septembre 1875

¹⁸² Thierry SABOT, *La valeur des biens, niveau de vie et de fortune de nos ancêtres*, Saint-Germain L'Espinasse Thisa, 2012, 48 p.

¹⁸³ Eugène SCRIBE, *L'Ambassadrice*, in *Œuvres complètes*, Quatrième série, Tome VI, opéra-comique, Paris, E. Dentu, 1876

Pourtant, dans l'ensemble, les difficultés financières semblaient plutôt être la norme. La plupart des femmes qui sollicitaient un poste d'ouvreuse étaient en effet dans une situation misérable, et cela ne s'arrangeait pas nécessairement avec ce nouveau travail. Certaines devaient même abandonner, tant le salaire est incertain et modique :

Malheureusement, elle a à sa charge entière son mari et son beau-père, vieillard octogénaire, et les bénéfices qui sont attachés au poste que vous avez eu la bonté de lui assigner sont trop minimes et surtout trop éventuels pour qu'ils soient une ressource positive sur laquelle elle puisse compter pour subvenir à ses charges.¹⁸⁴

Cette précarité des ouvreuses est en grande partie due au caractère fortuit de leur revenu puisqu'elles ne reçoivent pas de salaire fixe. En fait, un poste d'ouvreuse ne permettait pas à une femme de subvenir à ses besoins ni à ceux de sa famille. Voici un extrait de courrier qui illustre ce manque d'autonomie de l'ouvreuse :

Aussi maintenant personne ne peut vivre avec sa place sans travailler dans le jour ce qui est presque impossible pour celles qui comme moi ont des enfants, un ménage à soigner. Mon mari est bien régisseur des chœurs à l'opéra-comique mais c'est des places de confiance.¹⁸⁵

Dans cette citation, Madame Roqueblanc se plaint du fait que le métier d'ouvreuse n'en est pas un à part entière. Soit elle doit avoir un autre travail le jour, ce qui implique de travailler jour et nuit, soit elle doit avoir un mari pour soutien financier. Ce dommageable constat rejoint en fait le système global de pensée des salaires au XIX^{ème} siècle. Ce phénomène est bien décrit par Françoise Battagliola dans son ouvrage *Histoire du travail des femmes* :

« Alors que les salaires des hommes sont censés assurer non seulement leur propre survie mais aussi celle des membres de leur famille « naturellement » à leur charge, ceux des femmes leur permettent à peine de survivre si elles n'appartiennent pas à une famille qui contribue à leur entretien. Cette vision du salaire féminin comme un salaire d'appoint traversera les âges et les familles de pensée. [...] Le Code civil, en privant les femmes des droits civiques et en consacrant la dépendance de la femme mariée à l'égard de son époux, donne un fondement juridique à cette conception de la femme comme personne statutairement dépendante.»¹⁸⁶

¹⁸⁴ O. ARCH. 19/493 Personnel de salle. Documents relatifs aux ouvreuses. 1860-1870

¹⁸⁵ O. ARCH. 19/491 Personnel de salle. Documents relatifs aux ouvreuses. 1850-1859

¹⁸⁶ Françoise BATTAGLIOLA, *Histoire du travail des femmes*, Paris, La Découverte, 2008, 128 p.

L'ouvreuse, une femme statutairement dépendante donc. C'est le résultat de cette politique du pourboire, car celui-ci n'est, en fait, considéré que comme un salaire d'appoint. Cette notion de la profession complémentaire est également traitée par Agnès Thiercé dans le prologue qu'elle donne à l'ouvrage de Julie-Victoire Daubié :

« [...] La femme au XIX^{ème} est avant tout une mère. [...] Le sous-paiement était légitimé d'une part par la sous-qualification mais aussi par la « nature » même de la femme. Elle a des besoins moindres que l'homme et elle est épouse : c'est la notion de salaire d'appoint. [...] »¹⁸⁷

L'épouse est donc dépendante de son mari de par la loi. En effet, la femme mariée avait besoin de l'accord de son mari pour travailler de son côté. Les ouvreuses mariées n'étaient donc pas épargnées par cette disposition. Mais, en 1907, cela évolue : « La loi du 13 juillet 1907 permet à la femme mariée de se créer, par son travail, des ressources personnelles, même en dehors de l'assentiment de son mari »¹⁸⁸. Nous pouvons d'ailleurs noter, en guise d'illustration, qu'une jurisprudence du 14 mai 1911 déboute un mari qui contestait à sa femme ouvreuse le droit d'exercer cette profession sans son assentiment.

Ainsi, pour survivre, plusieurs ouvreuses avaient certainement une autre profession dans la journée. Peu de traces de cette pratique ont cependant été retrouvées dans les sources administratives. Il était parfois mentionné que certaines ouvreuses habitaient au théâtre, ce qui peut nous laisser présumer qu'il existait sans doute la possibilité de cumuler deux emplois dans le même théâtre comme, par exemple, concierge du théâtre dans la journée et ouvreuse le soir.

Par ailleurs, le cumul de plusieurs fonctions dans le même théâtre n'est pas exclusivement réservé aux femmes. Dans un des courriers de recommandation¹⁸⁹, émanant du sous-secrétariat d'Etat au Ministère des Beaux-Arts, nous pouvons lire :

*« Le Directeur de l'Opéra vous offre :
une place de gardien – 1000F
une place de contrôleur (le soir) - 300F »*

¹⁸⁷ Julie-Victoire DAUBIÉ, *La Femme pauvre au XIX^e siècle*, s.l., Paris, Côté-femmes, 1992, 175 p.

¹⁸⁸ *Le Journal du Notariat*, Paris, 24 octobre 1912

¹⁸⁹ O. ARCH. 19/503 Recommandations pour des postes de contrôleurs et d'ouvreuses

Nous pouvons également citer une lettre d'un certain Monsieur Feray adressée au directeur en 1880¹⁹⁰ :

A la requête de mon cousin Mr Edouard Mallet, administrateur du chemin de fer du Midi, je prends la liberté de vous recommander Mr Porcher (Georges Etienne) employé à la Cie du Midi, âgé de 42 ans. Il a une excellente conduite, est marié, père de famille et sollicite un emploi du soir au contrôle du théâtre national de l'Opéra, afin d'améliorer sa position et pouvoir mieux élever ses enfants.

Ici, l'administrateur du chemin de fer du Midi est passé par son cousin, sans doute ami du directeur de l'Opéra, pour recommander un de ses employés. Apparemment, il n'était pas rare non plus pour les hommes de cumuler un emploi de salle le soir dans un théâtre avec un autre travail de jour.

Par ailleurs, les messieurs du service de la salle, en tant qu'employés « officiels », pouvaient bénéficier du décret du 14 mai 1856 qui a constitué une caisse spéciale de retraite pour le personnel du théâtre National de l'Opéra.¹⁹¹ Ainsi, Patrick Barbier précise cette question, dans son ouvrage *La Vie quotidienne à l'Opéra au temps de Rossini et de Balzac* : « la retraite est accordée [...] après 25 ans pour les employés de l'administration, ainsi que pour le personnel de salle et de la scène ». ¹⁹²

Le système de rétribution au pourboire, commun à de nombreux théâtres en France au XIX^{ème} siècle, commença à être remis en cause au début du XX^{ème} siècle.

*M. Raoul Carrière, secrétaire de l'Association des ouvreuses et habilleuses, a eu des entrevues avec les directeurs de l'Opéra-Comique, des Folies-Bergères, et de l'Olympia. Ceux-ci l'ont assuré qu'ils étaient partisans de la suppression du pourboire, et qu'ils allaient étudier la possibilité de la réaliser dans leurs établissements.*¹⁹³

Ainsi, dès les années 1910, des directeurs de théâtre se disaient concernés par cette question des pourboires, et semblaient enclins à y remédier. Pourtant, le changement ne commença véritablement à s'opérer qu'à partir de la deuxième moitié du XX^{ème} siècle, avec

¹⁹⁰ *Ibidem*

¹⁹¹ O. ARCH. 19/496 Nominations et mutations dans le personnel de contrôle 1877-1891.

¹⁹² Patrick BARBIER, *La Vie quotidienne à l'Opéra au temps de Rossini et de Balzac, Paris 1800-1850*, Paris, Hachette, 1987, 179 p.

¹⁹³ *Le Journal des Débats*, N° 355, Paris, 24 décembre 1911

l'apparition du modèle du « théâtre populaire », avec en tête de file le TNP de Jean Vilar. A l'Opéra, il fallut attendre le début des années 1980 pour que des discussions soient engagées avec les ouvreuses, afin d'aller vers une régularisation de leur statut¹⁹⁴. Cependant, ne pas avoir de salaire officiel impliquait de ne pas payer d'impôts sur ce salaire, et la plupart de ces femmes avaient un autre métier en parallèle. Quel aurait été alors l'intérêt d'être ouvreuse le soir, si c'était pour perdre tout le fruit de leur petit bénéfice en impôts supplémentaires? Elles refusèrent donc successivement les propositions de la direction. Pourtant, avec l'ouverture de la nouvelle salle de Bastille en 1989, les habitudes furent bouleversées. François Mitterrand voulait créer un « grand opéra populaire », ce qui impliquait de casser certains codes, et payer les ouvreuses faisait partie de ce schéma. Pendant quelques années donc, les nouvelles ouvreuses de Bastille recevaient un salaire, tandis que les anciennes de Garnier étaient toujours au pourboire, comme au XIX^{ème} siècle. La situation fut finalement normalisée pour toutes les ouvreuses en 1993, et c'est ainsi que nombre des plus anciennes préférèrent partir plutôt que d'ajouter les revenus de ce métier à leurs charges. Aujourd'hui, les ouvreuses des théâtres publics sont toujours salariées, mais celles des petits théâtres privés sont encore souvent au pourboire.

➤ L'ouvreuse et son public

Le personnel de salle se distingue des autres services du théâtre car il est le seul à être en contact direct avec le public. L'administration, la technique, et les services de costumes ne travaillent que dans l'ombre de la partie privée. Les artistes sont dans la lumière mais la rampe les sépare de la salle. Ainsi :

*Seuls les employés de la salle, contrôleurs, inspecteurs, ouvreuses et buralistes, ont avec chaque spectateur des rapports directs.*¹⁹⁵

Les ouvreuses sont donc les interlocutrices privilégiées du public, et chaque soir les spectateurs doivent passer ce barrage implacable avant de s'asseoir dans la salle. Jean-Claude Yon décrit bien ce phénomène : « Si revêche soit-elle, l'ouvreuse est un personnage

¹⁹⁴ Voir l'entretien complet en annexe numéro 14.

¹⁹⁵ Georges d'AVENEL, "Le mécanisme de la vie moderne.", in *Revue des deux mondes*. 5^e période, tome 7: Le théâtre – III Auteurs, Public et Directeurs, 1902.

incontournable et tout spectateur doit en passer par elle, en particulier quand il est placé dans une loge, puisque seules les ouvreuses en ont la clé (d'où leur nom). »¹⁹⁶

Pour autant, qui sont ces spectateurs que l'ouvreuse côtoie ? C'est une dimension difficile à déterminer pour le chercheur. Il semble cependant acquis que le théâtre mêlait les différents milieux sociaux durant le XIX^{ème} siècle, comme l'écrivent Pascale Goetschel et Jean-Claude Yon : « Une chronologie très vague conduit en tout cas à voir dans le théâtre, durant les deux premiers tiers du XIX^e siècle, une activité qui rassemble les diverses couches sociales et qui leur donne des éléments de culture commune. »¹⁹⁷

Ainsi, se croisaient au théâtre des catégories sociales très différentes, et toutes interféraient avec les ouvreuses. Les plus fortunés, aristocrates et bourgeois, louaient même une loge à l'année : « Ce qui transforme l'activité de spectateur en grosse dépense, c'est l'usage, répandu dans le beau monde, de louer à l'année une loge dont on dispose donc en permanence ; il faut alors déboursier plusieurs milliers de francs pour une centaine de soirs de spectacle [...]. »¹⁹⁸

Comble du chic, cette location était en fait leur dépendance au sein du théâtre. Ils pouvaient la décorer, la prêter, et en disposer tous les soirs de représentations : « La société fortunée possède en général une ou plusieurs loges à l'Opéra, au Théâtre-Italien ou à la Comédie-Française, moins souvent à l'Opéra-Comique, considéré comme plus populaire ; plusieurs générations d'une même famille se succèdent parfois dans ces loges sans vouloir abandonner un poste stratégique si essentiel. »¹⁹⁹. À l'Opéra donc, par exemple, alors que nous savons que les postes des ouvreuses sont fixes, nous pouvons imaginer que les familles qui louaient plusieurs années durant la même loge au même étage développaient des relations bien particulières avec « leur » ouvreuse. Ce sont bien sûr des cas particuliers, mais il fallait néanmoins ne pas omettre de signaler cette domesticité régulière que représentait parfois les ouvreuses des théâtres subventionnés et prestigieux.

¹⁹⁶ Jean-Claude YON, *Une Histoire du théâtre à Paris. De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Aubier, 2012, 437 p.

¹⁹⁷ Pascale GOETSCHER, Jean-Claude YON, « Histoire culturelle du spectacle vivant : un nouveau champ pour l'histoire culturelle ? » in Laurent MARTIN et Sylvain VENAYRE (dir), *L'Histoire culturelle du contemporain*, s.l., Nouveau Monde Editions, 2005, 436 p.

¹⁹⁸ Patrick BERTHIER, *Le théâtre au XIX^e siècle*, PUF, Paris, 1986, 127 p.

¹⁹⁹ Patrick BARBIER, *La Vie quotidienne à l'Opéra au temps de Rossini et de Balzac, Paris 1800-1850*, Paris, Hachette, 1987, 179 p.

C'est d'ailleurs la raison pour laquelle, selon Paul David, la plupart des théâtres exigent de ses ouvreuses qu'elles changent de postes régulièrement :

*Pour éviter les rapports trop intimes, trop exclusivement complaisants de l'ouvreuse avec le public, et aussi, pour balancer les petits profits des hautes places avec les gros bénéfices des loges du premier rang, l'administration fait, de mois en mois, voyager ces dames du paradis à l'orchestre, et réciproquement.*²⁰⁰

Les catégories sociales plus modestes sont aussi représentées :

*De singulières existences dans ce Paris. On me parle d'une famille avec un rien de petite rente, consacrant tout son pauvre argent au plaisir du spectacle, se privant d'une femme de ménage, se salissant les doigts aux plus gros ouvrages, et assistant, le soir, en gants propres, aux premières représentations, — famille connue de toutes les ouvreuses, en relation avec tous les buralistes, et même les sergents de ville, qui ont servi dans le régiment où le père était major.*²⁰¹

Pourtant, à la fin du XIX^{ème}, les loisirs commencèrent à se cloisonner : « L'apparition de loisirs comme le café-concert ou encore la nouvelle géographie de salles parisiennes ont sans doute pour conséquence, dans le dernier tiers du siècle, une relative séparation des publics, selon des modalités qui restent encore à préciser. [...] Pour les années qui suivent le Second Empire, le prix devient, si l'on suit les analyses de Dominique Leroy, un véritable « instrument de dispatching » [...] les spectacles de théâtre peuvent en conséquence être de moins en moins considérés comme populaires à la Belle Epoque, et ce d'autant qu'ils sont très fortement concurrencés par d'autres distractions, le cirque, le caf'conc, le bal et le music-hall qui offrent des prix plus bas que ceux du théâtre privé. »²⁰²

Le public des théâtres changea donc, durant notre période d'étude, mais les ouvreuses restèrent. Malgré cette mutation, d'une culture théâtrale commune et transversale, vers une diversification sociale des divertissements, le lien des ouvreuses vis-à-vis du public perdure. Placées sur une frontière, toujours présentes et en même temps en marge, ces femmes pouvaient observer cette société qui défilait devant elles. Comme l'écrit très

²⁰⁰ Paul DAVID, « L'ouvreuse de loges », in *Paris, ou le livre des cent-et-un*, t.4, Bruxelles, 1832

²⁰¹ Edmond et Jules de GONCOURT, *Journal des Goncourt : Mémoires de la vie littéraire*, Paris, G. Charpentier et Cie, 1888, Troisième volume

²⁰² Pascale GOETSCHÉL, Jean-Claude YON, « Histoire culturelle du spectacle vivant : un nouveau champ pour l'histoire culturelle ? » in Laurent MARTIN et Sylvain VENAYRE (dir), *L'Histoire culturelle du contemporain*, s.l., Nouveau Monde Editions, 2005, 436 p.

justement Flore Garcin-Marrou : « L'ouvreuse est un méta-spectateur, un spectateur des spectateurs »²⁰³.

➤ Surveillance et sanctions.

Pour mieux comprendre les rapports d'obéissance qui unissent les ouvreuses à leurs supérieurs hiérarchiques, une enveloppe des archives de l'Opéra intitulée « Rapports d'Alexandre, inspecteur principal. 1890-1910 »²⁰⁴ nous fut d'une grande utilité. En effet, ces comptes-rendus, destinés à l'Administrateur Général du théâtre²⁰⁵, donnent un bon aperçu de l'autorité qui pesait quotidiennement sur les ouvreuses. Nous savions déjà qu'elles étaient observées dans leur travail, mais dans quelle mesure cette surveillance a-t-elle des retombées ?

Dans le cas d'une appréciation positive, cela peut par exemple conduire l'inspecteur à donner son appui à une ouvreuse ou à un placeur pour l'obtention d'un poste de titulaire. Nous avons trouvé plusieurs preuves de ce système méritocratique, avec par exemple un rapport de M. Alexandre intitulé *Avancement de M. Mézier*²⁰⁶ :

*Cet agent très actif et très intelligent a rempli ses fonctions avec le plus grand tact et le plus grand dévouement.
C'est un employé sérieux à tout égard et qui mérite d'être récompensé de son zèle.
En conséquence, j'ai l'honneur de proposer à Monsieur l'Administrateur Général, de maintenir cet employé dans les fonctions que je lui ai confiées avec le titre d'Inspecteur ambulant [...]*

M. Alexandre fait ici l'éloge de l'employé Mézier auprès de l'Administrateur général, dans le but de le faire passer Inspecteur ambulant.

²⁰³ Flore GARCIN-MARROU, «Être ouvreuse dans un théâtre parisien : velours rouge et précarité», in Pascale GOETSCHÉL, Jean-Claude YON (dir.), *Au théâtre ! La sortie au spectacle, XIX^e-XXI^e siècles*, Paris, Publications de la Sorbonne, coll. « Histoire contemporaine », 2014, 320 p.

²⁰⁴ O. ARCH.19/516 Rapports d'Alexandre, inspecteur principal 1890-1910

²⁰⁵ En l'occurrence Monsieur Simmonot, pour la période concernée.

²⁰⁶ O. ARCH.19/516 Rapports d'Alexandre, inspecteur principal 1890-1910

Lorsque l'Inspecteur principal apprécie particulièrement le travail d'un employé, il peut même aller jusqu'à appuyer pour lui une demande d'augmentation d'appointements auprès de l'Administrateur, comme dans ce rapport de septembre 1900 ²⁰⁷ :

[...] Depuis de longues années l'employé Bontemps ne touche que 350f d'appointements alors que ses collègues ... et ... ont toujours émargé pour 450frs. [...] je crois difficile d'expliquer cette inégalité de traitement.

Cela ne concerne, bien entendu, que les employés masculins.

Cependant, si l'appréciation est négative, les sanctions tombent : le plus souvent ce sont des jours de mise à pied, ou même des retenues sur salaires. Observons plusieurs types de fautes commises par les ouvreuses, et susceptibles d'être sanctionnées.

Tout d'abord, l'état d'ivresse, qui est bien entendu totalement proscrit, comme nous le montre ce rapport à Monsieur Simmonot du mercredi 5 mars 1902 ²⁰⁸ :

J'ai infligé 15 jours de mise à pied avec retenue de traitement à M. [?] Inspecteur des 3^e loges, pour s'être présenté au théâtre en état d'ivresse manifeste.

Cela va même plus loin puisqu'une ouvreuse arrêtée en état d'ivresse, non pas en service dans le théâtre mais à l'extérieur sur la voie publique près du bureau de location, se voit tout de même punie. En effet, M. Alexandre écrit dans un rapport à M. Simmonot à propos de Mme Magnin²⁰⁹ :

Mme Magnin ouvreuse des 3^{èmes} face a été relevée ce soir sur la voie publique près du bureau de location par des gardiens de la paix qui ont constaté qu'elle était en état d'ivresse. Le soussigné estime qu'il y a lieu de faire un exemple.

Et il est précisé plus loin, dans un relevé des peines infligées, que Mme Magnin a bel et bien été sanctionnée pour sa faute, pourtant commise en dehors de ses heures de service et à l'extérieur du théâtre.

²⁰⁷ *Ibidem*

²⁰⁸ *Ibidem*

²⁰⁹ *Ibidem*

Rançonner le public, c'est à dire lui réclamer une gratification de manière intempestive et insistante est implicitement admis, puisque cela représente la totalité des revenus d'une ouvreuse. En revanche, ce qui semble interdit, c'est d'abuser de la naïveté des étrangers ou des novices, de profiter de leur ingénuité pour augmenter éhontément le prix de leur « rançon ». Ainsi le prouve ce rapport de M. Alexandre à Monsieur Simmonot daté du samedi 5 août 1901²¹⁰, dans lequel il dénonce Madame Pétain, ouvreuse aux 2^{èmes} loges, pour avoir demandé trop de pourboires à des Hollandais :

Madame Pétain, ouvreuse aux 2^e loges, [réclame] à deux étrangers Mr et Mad. De Groot de Rotterdam, une gratification plus élevée [...]

Pour augmenter un peu leurs gains, certains employés de salle essayent donc d'obtenir des récompenses supplémentaires de manière illégale. D'ailleurs la punition ne se fait pas attendre pour ce genre de méfait, puisque M. Alexandre écrit un peu plus loin dans son rapport :

J'ai infligé à la sus dite ouvreuse huit jours de mise à pied.

Il arrive même parfois que soient organisés des vestiaires clandestins, c'est-à-dire que des membres du personnel proposent aux spectateurs de prendre leurs effets à part du vestiaire officiel pour un peu moins cher, mais hors la vue de leur hiérarchie. Ce genre de pratique est évidemment lourdement sanctionné lorsque la vérité est mise au jour. Pour exemple, ce rapport du 19 janvier 1898 ²¹¹ :

M.M. Corbier et Mayer, les deux huissiers de service à l'entrée de la grande baie qui donne accès au couloir des 1^{ères} loges dans la salle de Bal, avaient organisé un vestiaire clandestin en proposant aux spectateurs munis de cannes de les leur garder pendant leur séjour au Bal.

Enfin, comme dans tout rapport hiérarchique, l'insubordination, la transgression des consignes, ou encore l'insolence ne sont pas tolérées et réprimées. Le relevé des punitions²¹² concernant l'ouvreuse Mme Amory le montre bien :

²¹⁰ *Ibidem*

²¹¹ *Ibidem*

²¹² *Ibidem*

12 février 1894 : 2 jours de mise à pied pour avoir causé du scandale en se disputant avec Mme Jacta. [...]

2 juillet 1894 : 4 jours de mise à pied pour avoir répondu avec insolence à son Inspecteur [...]

1^{er} avril 1896 : Mme Amory ayant placé indûment au n°35 des 3^{èmes} loges 5 personnes qui devaient aller au 37 [...] a été invitée à payer la différence, soit 8F qui ont été portés sur la feuille des suppléments.

Finalement, grâce aux rapports de M. Alexandre, nous pouvons voir comment s'organisent les relations hiérarchiques entre ouvreuses et inspecteurs, et surtout comment sont sanctionnées les ouvreuses lorsqu'elles dérogent à la règle. Les inspecteurs paraissent objectifs et ne semblent pas outrepasser les droits que leur confère leur autorité, même si les sanctions pourraient nous sembler sévères au regard de nos codes actuels. Cela nous éclaire un peu plus sur l'esprit et le mode de fonctionnement d'une salle de théâtre à Paris au XIX^{ème} siècle.

➤ Des revendications : l'émergence d'un syndicalisme.

Un évènement agita le service du contrôle de l'Opéra de Paris dans les années 1870. Pour point de départ, une décision du Directeur à propos des surnuméraires dont voici le détail :

- *Service des Surnuméraires*
Note

Au mois de Janvier 1877, le personnel des surnuméraires étant composé de 30 ouvreuses; Monsieur Halanzier a décidé que, pour les jours de représentation extraordinaire, et pour ceux-là seulement; les ouvreuses titulaires céderaient à tour de rôle, leur poste à des ouvreuses surnuméraires, suivant les indications du tableau ci-joint. Il résulte du dit tableau que chaque titulaire perd en moyenne 7 à 8 soirées par année.²¹³

Les ouvreuses titulaires refusèrent, lors de l'ouverture du nouveau théâtre, d'occuper les postes de gardiennes des cabinets. D'autres femmes furent alors recrutées spécialement pour cette charge. Mais, cinq ans plus tard, elles s'enhardirent et revendiquèrent de meilleurs postes. L'administration leur donna raison en dépossédant à tour de rôles les

²¹³ O. ARCH. 19/495 Personnel de salle. Nominations d'ouvreuses surnuméraires 1877-1889.

titulaires pour satisfaire les surnuméraires. Cet évènement créa une cohésion entre les ouvreuses titulaires qui formulèrent de concert une réponse commune pour s'opposer à cette décision. Elles écrivirent d'abord une pétition, que nous n'avons pas retrouvée. Puis, elles rédigèrent une relance à cette pétition. En voici quelques passages:

Monsieur le Directeur,

Au nom de mes compagnes, les dames ouvreuses qui vous ont adressé une pétition afin d'obtenir nos samedis que l'on nous a supprimés. Rien ne nous a été dit encore à ce sujet. [...] Nous prions donc Monsieur le Directeur de nous faire donner au contrôle une réponse directe et nous espérons que Monsieur Vaucorbeil sera digne de réparer cette erreur, ce tort que jamais ouvreuse de l'Opéra n'a eu à subir. Cette place d'ouvreuse se gagne par un long surnuméraire que l'Opéra nous impose. [...] il est injuste de retirer le pain d'une ouvreuse qui a gagné sa place [...] C'est samedi que commence le quatrième jour de ce jeu : nous connaissons enfin le résultat de cette lutte entre ouvreuses et chefs de service. Il est déplorable de penser que ces messieurs du contrôle qui ont vécu quinze et vingt ans auprès de ces vieilles ouvreuses que l'Opéra a toujours protégées ne se font aucun scrupule, aujourd'hui, de faire retirer le pain de ces dignes femmes pour le donner à des surnuméraires venant de toutes parts, parce que ces dames sont dans les bonnes grâces de ces messieurs.

Nous réclamons toutes d'un commun accord que l'Opéra soit pour nous comme par le passé et qu'il soit toujours digne du titre qu'il porte : l'honneur.[...]

Les quarante ouvreuses de l'Opéra ²¹⁴

Cette levée de boucliers haute en couleurs comporte plusieurs éléments remarquables pour notre étude. La lettre parle explicitement d'une « lutte entre ouvreuses et chefs de service », ce qui prouve bien qu'il y a deux corps distincts, et que les ouvreuses constituent un seul et même bloc. Rien de tel, en effet, qu'un ennemi commun pour se rassembler. De plus, il semble que l'opposition soit bien marquée entre hommes et femmes, puisque « ces messieurs du contrôle » sont pointés du doigt. Le clivage sexué est ici totalement assumé. De plus, l'accent est mis sur la divergence qui existerait, selon elles, entre vieilles et jeunes ouvreuses. La vertu des « vieilles ouvreuses de l'Opéra », ces « dignes femmes » dont on retire le pain est opposée aux surnuméraires « venant de toutes parts » qui seraient « dans les bonnes grâces de ces messieurs ». Ce sont ici des préjugés négatifs envers les plus jeunes qui sont exposés, des allusions à leur origine indéterminée, d'autres visant à remettre en cause leur bonne moralité.

²¹⁴ *Ibidem*

En outre, il est intéressant de relever les marques d'un certain paternalisme de l'Opéra vis-à-vis des ouvreuses. « Ces vieilles ouvreuses que l'Opéra a toujours protégées » : cette phrase est assenée comme une vérité d'ordre général, au caractère immuable. De la même manière, « ce tort que jamais ouvreuses de l'Opéra n'a eu à subir » fait référence à un long passé commun entre les vieilles ouvreuses et l'institution.

Enfin, la signature commune « les quarante ouvreuses de l'Opéra » sonne comme le coup de grâce donné à leurs détracteurs. Elles s'affirment ainsi comme groupe, comme entité. Elles ne signent pas chacune de leur nom mais donnent plus de poids à leur réclamation en ne faisant qu'une, se mettant en retrait derrière leur fonction. D'ailleurs, les surnuméraires ne sont bien entendu pas comptabilisées parmi les « quarante ».

Ce mouvement de groupe, qui a eu lieu entre 1877 et 1889, préfigure en réalité l'élan social qui va pousser les ouvreuses à se regrouper en syndicat au tout début du XX^{ème} siècle. Dès les années 1880, dans un contexte de prise de conscience de leur misérable condition, l'idée d'une organisation collective entre les ouvreuses est évoquée par certains :

*Nous souhaiterions aussi que les ouvreuses pussent s'organiser, fonder entre elles une société de secours. Mais il paraît que le temps n'est pas encore venu où les femmes comprendront tous les bienfaits d'associations destinées à améliorer leur sort.*²¹⁵

Ce journaliste laisse entendre aux lecteurs de *La Presse* que les ouvreuses, en tant que femmes, ne seraient pas encore prêtes à se mobiliser pour leurs droits. Pourtant, vingt ans après, en 1903, on peut lire dans *Le Journal des Débats* :

*Après les musiciens d'orchestre, les ouvreuses. Celles-ci, à la suite d'un différend survenu entre elles et la direction du théâtre du Château-d'Eau, ont tenu hier soir une réunion assez importante à la Bourse du Travail. Les ouvreuses ont décidé de se constituer en syndicat ; elles ont aussi parlé de revendications, mais sans dire au juste quelles étaient ces revendications.*²¹⁶

Voilà donc la preuve que les ouvreuses se sont effectivement regroupées en syndicat en 1903. S'inscrivant dans la vague des mouvements syndicaux du spectacle, et notamment celui des musiciens d'orchestre, ce syndicat avait pour but principal de définir les requêtes

²¹⁵ VERSIN, « L'ouvreuse de théâtre » in *Les métiers de femmes à Paris*, La Presse, n°189, 7 juillet 1884

²¹⁶ *Le journal des Débats*, N° 28, 29 janvier 1903

principales à soumettre aux directeurs des théâtres. Voici les quatre points principaux, publiés dans un article du *Journal des Débats Politiques et Littéraires* en février 1903 :

Le syndicat des ouvreuses [...] est définitivement constitué. Les statuts ont été adoptés, à la Bourse du Travail, puis les adhérentes ont fixé leurs 4 principales réclamations, que voici :

- 1. Le cautionnement ne devra pas dépasser 150 fr. ;*
- 2. La rétribution sera fixée à 1 fr., en attendant sa suppression ;*
- 3. Les amendes seront proportionnelles au retard et basées sur 2 fr. de recette ; le renvoi ne sera admissible qu'après trois retards ;*
- 4. La recette des vestiaires sera intégralement perçue par les ouvreuses.²¹⁷*

La caution est placée en tête de liste par les ouvreuses. Rien d'étonnant, quand on sait combien il était difficile pour la plupart d'entre elles de réunir les fonds nécessaires pour rassembler cette somme. Les ouvreuses proposaient ici de fixer un montant maximum de ce cautionnement, à hauteur de 150 francs. Si l'on considère que le franc de 1900 vaut 2,37 euros, alors la caution maximale qu'elles voulaient obtenir se serait élevée à 360 euros.

Deux mois plus tard un article, titré « la révolte des petits bancs. Les ouvreuses revendiquent. – une démarche auprès des directeurs de théâtre. – On fera la grève... plus tard. », et paru dans *La Presse*, apporte des éclaircissements sur les débuts syndicaux des ouvreuses. Une adhérente au mouvement, interrogée par le journaliste, évoque des difficultés :

- Depuis longtemps déjà [...], il avait été question de fonder le Syndicat des ouvreuses, mais plusieurs tentatives faites dans ce but avaient échoué par suite de l'indifférence de la grande majorité des intéressées. [...]*
- Etes-vous nombreuses ?*
- Malheureusement, nous nous heurtons encore à l'indifférence de beaucoup de nos collègues, et c'est à peine si le syndicat compte cinq cents membres alors qu'il y a environ quatre mille ouvreuses à Paris ! Cependant nous ne nous décourageons pas. Les hésitantes se décideront bientôt à se joindre à nous lorsqu'elles verront que nous aurons obtenu gain de cause.*

²¹⁷ *Le Journal des Débats Politiques et Littéraires*, N°42, 12 février 1903

Ce premier mouvement syndical n'a en effet peut-être pas eu autant de succès qu'escompté puisqu'en 1910, *Le Figaro* évoque le regroupement des ouvreuses dans une nouvelle fédération plus large :

Les ouvreuses.

Les voilà syndiquées, comme tout le monde. Elles appartiennent désormais à la Fédération Indépendante du Spectacle et ont tenu hier une première réunion, où le conseil juridique de cette fédération les a renseignées sur leurs devoirs et leurs droits.

*Mais ne redoutons rien des ouvreuses : la Fédération ne leur a donné que de bons conseils. Elle les met en garde sur les abus de « l'influence patronale », c'est vrai ; mais, cette précaution une fois prise, elle se hâte de réprouver devant elles le sabotage, la chasse aux renards, les entraves à la liberté du travail.*²¹⁸

En matière de syndicat, les ouvreuses faisaient apparemment figure de retardataires, puisque l'article précise que « tout le monde » était déjà syndiqué à cette date. Ce ralliement était visiblement l'objet d'inquiétudes pour l'auteur de cet article, qui craignait sans doute que les ouvreuses n'en tirent une certaine autonomie, ou alors encore plus de culot qu'elles n'en avaient déjà. *Le Figaro* étant un journal de droite et conservateur, il n'est pas étonnant que la ligne éditoriale ait vu d'un mauvais œil les syndicats et l'essor du syndicalisme en général. Pourtant, le discours de la Fédération semble rassurant. Les ouvreuses ont été sommées de rester sages et d'éviter certains excès des syndicats grévistes, comme notamment la « chasse aux renards », autrement dit la chasse aux jaunes, c'est-à-dire la traque des briseurs de grève.

Les bonnets roses nous mènent à un autre indicateur de la syndicalisation des ouvreuses, grâce à une brève également parue dans le *Figaro* en 1910 :

*Les ouvreuses ont paru se rallier à cette doctrine du juste milieu. Elles ne seront pas des « rouges » ; elles ne seront pas non plus des « jaunes » ; et le rose continuera d'être la couleur idéalement appropriée à leurs coiffures.*²¹⁹

Ici, la description du mouvement social naissant des ouvreuses est l'occasion d'un jeu de mot pour le journaliste. De l'ouvrier « rouge », au briseur de grève « jaune », les ouvreuses auraient adopté une ligne de conduite modérée concernant les revendications liées à leur

²¹⁸ *Le Figaro*, Numéro 364, 30 décembre 1910

²¹⁹ *Ibidem*

profession. L'auteur de cet extrait, pour les railler, ne manque pas de faire référence à leurs fameux bonnets roses.

Même si les ouvreuses ne sont pas des syndicalistes rouges, nous pouvons supposer que leur pensée politique se rapproche globalement d'une forme de socialisme. En effet, nous avons très peu de sources à ce sujet, mais nous pouvons tout de même citer cette dernière strophe des « Commandements de l'ouvreuse » de Félix Galipaux :

*Puis, enfin, tu t'endormiras
En savourant l'Intransigeant.*²²⁰

L'Intransigeant est un quotidien qui parut de 1880 à 1948. Il se réclame dès ses débuts de l'opposition de gauche, rallié au Boulangisme de par ses positions nationalistes et anti-dreyfusardes. Cet élément nous oriente donc vers une éventuelle sympathie du groupe social des ouvreuses pour les thèses du Boulangisme. Ce n'est pas étonnant, quand nous savons qu'il s'agit d'un mouvement populaire qui trouve la plupart de ses sympathisants parmi le petit peuple. Pour autant, n'ayant pas d'autres sources pour étayer cette supposition, cette affiliation n'est pas certaine. Il s'agit peut-être plus d'une vision que la société avait des ouvreuses plutôt que de leur véritable appartenance politique.

Cela étant dit, une brève du *Journal des Débats* de 1911 confirme la relative mollesse du mouvement syndical des ouvreuses. Tout en étant syndiquées, les ouvreuses jouèrent le jeu du dialogue, et étaient apparemment loin d'être en conflit avec le patronat :

*L'Association des Ouvreuses et du personnel féminin des théâtres et casinos de France organise une grande réunion [...] On sait que cette Association entretient les meilleures relations avec les directeurs de théâtres, et qu'elle réprime énergiquement les violences des révolutionnaires des organisations du spectacle.*²²¹

Dans l'édition du surlendemain, le *Journal des Débats* se fait plus précis et explicite la distance que prennent délibérément les ouvreuses avec la CGT, bien trop révolutionnaire à leurs yeux :

²²⁰ Félix GALIPAUX, *Pour casinoter*. Comédies, saynètes, monologues, fantaisies, Paris, Paul Ollendorf, 1895, 254 p.

²²¹ *Le Journal des Débats*, N°43, Paris, 13 février 1911

L'Association des Ouvreuses et des employées de théâtres et casinos français, qui réproouve énergiquement les théories et les actes de la C.G.T., a tenu hier son Assemblée Générale [...]

Une hypothèse semble donc véritablement se dégager : les ouvreuses seraient d'une tendance politique modérée, voire traditionnelle.

L'IMAGE ARCHETYPIQUE DE L'OUVREUSE, UN PERSONNAGE PROPICE AUX MYTHES

Si la notion de mythe s'entend comme un ensemble de croyances, de représentations idéalisées autour d'un personnage, alors le postulat qu'il existe bien un mythe de l'ouvreuse de loges peut être développé. En effet, les ouvreuses font partie du paysage réel et imaginé de la société théâtrale du XIX^{ème} siècle. Ce personnage est à la fois dans la salle et dans les coulisses, perdu entre deux mondes. De même, dans la société : ni vraiment domestique, ni vraiment ouvrière, elle est un mystère pour la plupart des spectateurs. C'est donc un personnage plein de secrets, autour duquel les imaginations ont volontiers construit des mensonges et des fantasmes.

Ce mythe, dont les aspects principaux seront développés dans les deux chapitres qui vont suivre, a été bâti au cours du temps par les spectateurs en fonction de la relation quotidienne qu'ils avaient développée avec les ouvreuses. Cette proximité est d'ailleurs participative de la création du mythe. Et ce mythe donne au personnage de l'ouvreuse une force morale, une importance particulière.

Les spectateurs n'ont eu de cesse de se transmettre les uns aux autres des fantasmes et des fables autour des ouvreuses de théâtre, que ce soit à propos de leur passé, ou même de leur comportement au sein du théâtre. Bien que plausibles, nous verrons en premier lieu comment la plupart de ces idées reçues sont en fait des constructions de l'esprit.

En second lieu, nous nous intéresserons aux mythes que les ouvreuses ont provoqués, malgré elles, dans les imaginaires, et qui résonnent inconsciemment en chacun. Nous verrons ainsi comment leur position et leurs prérogatives induisaient, et induisent encore, une hostilité des spectateurs à leur égard.

❖ Chapitre 6 : Des rôles fantasmés : l'ouvreuse dans l'imaginaire

➤ Une artiste ratée

Un passé d'artiste, une carrière brisée, voilà le premier thème qui fait fantasmer les spectateurs au sujet de l'ouvreuse de théâtre. Cette femme, toujours présentée comme vieille, aurait forcément quelque chose à cacher. L'idée d'un passé mystérieux flottait autour de ce personnage. Elle avait déjà vécu une autre vie avant, mais laquelle ? L'ouvreuse avait-elle toujours été ouvreuse ? Le public s'amusait à supposer qu'elle aurait, dans sa jeunesse, tenté d'embrasser une carrière artistique. Cet article publié dans *Le Figaro* en 1910 nous confirme cette idée préconçue :

*La dispute des ouvreuses nous rappelle un joli mot du pauvre Coquelin Cadet. Le spirituel artiste adorait tout ce qui touche au théâtre et les ouvreuses n'échappaient point à ses sympathies. Il voyait en elles des personnes qui se consolaient d'une vocation manquée en tenant dans les couloirs une place qu'elles n'avaient pu occuper sur la scène et qui, parfois, prenaient leur revanche en préparant pour l'art dramatique des filles qui devenaient de grandes comédiennes.*²²²

Le comédien Coquelin Cadet, sociétaire de la Comédie Française, considérait les ouvreuses comme des comédiennes à la carrière brisée. Ce préjugé était, semble-t-il, communément admis, et il parvint d'ailleurs jusqu'à nous. Jean-Claude Yon, dans son *Histoire du Théâtre à Paris*, relate la réalité sous-jacente à ce mythe : « Ces ouvreuses sont pour la plupart des femmes âgées, souvent d'anciennes artistes. »²²³. Une pratique corroborée par un article de *La Presse* :

*Elles sont au nombre de cinquante à l'Opéra-Comique, où elles n'étaient jadis qu'une vingtaine, et parmi ces cinquante, on trouverait quelques anciennes artistes auxquelles la direction a fait donner cette retraite [...]*²²⁴

L'idée que ces femmes seraient devenues ouvreuses de loges par dépit est en fait sous-entendue. Il est en effet aisé de s'imaginer qu'à défaut de la scène, elles auraient eu la salle.

²²² *Le Figaro*, Numéro 278, 5 octobre 1910

²²³ Jean-Claude YON, *Une Histoire du théâtre à Paris. De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Aubier, 2012, 437 p.

²²⁴ VERSIN, « L'ouvreuse de théâtre » in *Les métiers de femmes à Paris*, La Presse, n°189, 7 juillet 1884

C'est donc avec joie que la fameuse Madame Laclé, héroïne de la nouvelle d'Auguste Ricard *L'ouvreuse de loges*, a troqué ses chaussons de danse contre sa clé et ses petits bancs :

Dans son bel âge, elle avait fait partie de ces groupes de la danse où des bayadères en sous-ordre, frétilant avant l'entrée des premiers sujets, ne sont là que pour faire l'ombre du tableau. [...] Fatigués de voir leur élève faire vingt amants et pas un progrès, les maîtres du ballet la déclarèrent atteinte et convaincue d'incapacité dansante. On la renvoya. [...] et elle fut trop heureuse de recevoir en échange de ses paillettes et de ses souliers de satin la clef des quatrièmes loges du grand Opéra. Elle avait consacré sa jeunesse au théâtre ; la salle eut son âge mûr.²²⁵

Avec beaucoup d'ironie, Auguste Ricard décrit le comportement frivole de cette danseuse de second rang qui semble ravie de continuer sa vie dans le couloir, après avoir été renvoyée des rangs du corps de ballet.

À l'inverse, dans cet extrait de la nouvelle « Les Veuves du Diable », Eugène Guinot décrit en une phrase la descente aux enfers pathétique d'une ancienne actrice qui, une fois sa beauté fanée, finit ouvreuse de loges :

Suzanne fut reléguée au second plan, puis elle tomba parmi les figurantes, puis enfin elle obtint par protection une charge d'ouvreuse.²²⁶

Cependant, il n'y a pas beaucoup plus d'allusions relatives à ce mythe dans la littérature, et peu de sources tangibles confirment ce lieu commun. En effet, parmi toutes les candidatures d'ouvreuses que nous avons pu étudier aux archives de l'Opéra, seule une femme fait mention de sa carrière passée d'artiste, en l'occurrence « figurante-danseuse ». La très grande majorité des ouvreuses recrutées à l'Opéra étaient en fait d'anciennes bonnes d'enfants ou domestiques. Cette part du mythe est donc visiblement pur fantasme, du moins en ce qui concerne l'Opéra.

Nous pouvons cependant imaginer que les ouvreuses des petits théâtres privés, surtout après la multiplication de ces derniers suite à la libéralisation des théâtres en 1864, n'avaient peut-être pas tout à fait le même profil que celles de l'Opéra. Elles étaient sans doute moins sélectionnées sur leurs recommandations, mais plus par la caution à payer. Ce

²²⁵ Auguste RICARD, *L'ouvreuse de loges*, Paris, Barba, 1870, 64 p.

²²⁶ Eugène GUINOT, « Les veuves du diable » in *Le diable à Paris, Paris et les Parisiens*, Paris, Marescq, 1853, 274 p.

cautionnement était certainement le premier critère de recrutement dans ces établissements. À l'Opéra, en revanche, ce système de charge n'était pas en pratique. Contrairement aux grandes institutions, les lettres de recommandation et autres assurances de bonne éducation n'étaient peut-être pas absolument nécessaires dans les petits théâtres. Malheureusement, l'absence de sources pour ces salles nous empêche d'étendre plus loin nos conclusions.

➤ La mère de la danseuse.

Dans la même veine, l'idée que bon nombre d'ouvreuses auraient une fille danseuse, ou actrice, semble assez vivace dans l'imaginaire de l'époque. De la même manière, le public n'a aucun mal à inventer une sorte de projection des désirs inassouvis de la mère sur sa fille. L'ouvreuse, chaque soir en contact avec la scène, mais ne pouvant y accéder, aurait reporté alors ses regrets sur sa progéniture, et aurait si besoin utilisé ses accointances pour faciliter cette carrière. Pour preuve, cet extrait des *Demoiselles de l'Opéra*, un ouvrage anonyme écrit par un vieil abonné de l'Opéra en 1887 :

*Il devint amoureux de mademoiselle
Nanine Dorival, élève comme lui
Et fille de l'ouvreuse de la
Loge du comte d'Artois²²⁷*

Dans cette citation, un élève de l'Ecole de Danse de l'Opéra tombe amoureux d'une de ses camarades, qui s'avère être la fille d'une ouvreuse de loges. L'Opéra est ici montré comme une grande maison dans laquelle l'ascension sociale serait possible d'une génération à l'autre. Cette progression d'une ouvreuse à une danseuse est certainement inventée, mais elle est significative de cette idée qu'un passage serait possible entre la salle et la scène.

Un peu plus tardivement, dans le fameux *Fantôme de l'Opéra* de Gaston Leroux, publié en 1910, nous retrouvons la même image d'Epinal :

[...] Maintenant il m'importe de terminer ce très nécessaire avant-propos en remerciant les trop modestes comparses [...] et plus particulièrement Mme la

²²⁷ Un vieil abonné, *Ces demoiselles de l'Opéra*, Paris, Tresse & Stock, 1887, 294 p.

*baronne de Castelot-Barbezac, qui fut autrefois « la petite Meg » (et qui n'en rougit pas), la plus charmante étoile de notre admirable corps de ballet, la fille aînée de l'honorable Mme Giry, ancienne ouvreuse décédée de la loge du Fantôme [...].*²²⁸

Dans l'avant-propos de son roman, Gaston Leroux dresse un rapide portrait de ses personnages. Le personnage secondaire de l'ouvreuse de la loge du fantôme, Mme Giry, est primordial dans le roman. Toute l'intrigue est d'ailleurs construite autour de ce lien maternel qui unit cette ouvreuse et une des danseuses du corps de ballet. L'objectif de l'ouvreuse Giry y est clair : l'ascension sociale, et l'extrait précédent montre sa réussite puisque sa fille, « la petite Meg », est ensuite devenue baronne. De la même manière, dans *L'ouvreuse de loges* d'Auguste Ricard²²⁹, Madame Laclé, après avoir elle-même tenté une carrière de danseuse dans sa jeunesse, introduit ensuite sa nièce à l'Opéra où elle devient membre du corps de ballet. L'ouvreuse est donc ici une initiatrice qui tient à l'ascension sociale de sa descendance. Incapable désormais de séduire, elle projette ainsi ses désirs sur sa protégée.

➤ Une femme légère : ancienne grisette ?

Plusieurs œuvres littéraires laissent entendre que les ouvreuses auraient été dans leur jeunesse des femmes légères, selon les critères du XIX^{ème} siècle bien entendu. Sans aller jusqu'à parler explicitement de prostitution, il est tout de même très clair que, dans l'imaginaire collectif, les ouvreuses n'étaient pas considérées comme vertueuses. Elles étaient plutôt vues comme des femmes ayant vécu très librement dans leur passé. Cette élucubration à leur égard était sans doute due à cette part d'ombre déjà évoquée, cet « inconnu » que le public percevait sans pouvoir le comprendre. Cette position complexe se rapproche de celle de la bonne, comme l'écrivent Françoise Battagliola : « Du fait de l'ambiguïté de son statut, la domestique est la cible des fantasmes des membres des classes supérieures »²³⁰, et Anne Martin-Fugier : « À travers la bonne se joue le rapport au propre,

²²⁸ Gaston LEROUX, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, Société d'Éditions et de Publications, 1926, 197 p.

²²⁹ Auguste RICARD, *L'ouvreuse de loges*, Paris, Barba, 1870, 64 p.

²³⁰ Françoise BATTAGLIOLA, *Histoire du travail des femmes*, Paris, La Découverte, 2008, 128 p.

au sale, au désirable, au répugnant, à l'ordure, au sexe, à ce qui tout à la fois attire et repousse. »²³¹

Cela corrobore d'ailleurs notre analyse précédente de l'iconographie. Nous avançons alors l'idée que la représentation iconographique de l'ouvreuse dans une position d'attente faisait écho à la typologie artistique établie de la femme patiente et vertueuse, mais que cette typologie était détournée de son sens initial dans ce cas, comme pour dénoncer la bassesse de cette fonction et l'inutilité de la vie de ces femmes.

S'adressant « à une ouvreuse de l'Opéra » à travers un poème éponyme, Maurice Vaucaire interpelle ce personnage par ces mots :

*Quel dilettante est ton amant ?
Un financier, un gentilhomme ?*

*Est-ce un directeur amoureux
Qui veut augmenter ta fortune,
En souvenir de tes beaux yeux
Du temps jadis, ancienne brune*²³²

L'auteur suggère ici à travers ces vers qu'il serait communément admis d'associer ouvreuse et femme entretenue. Il lui prête une liaison avec un homme haut placé, comme un financier, ou un gentilhomme. Il sous-entend aussi qu'elle pourrait même avoir une relation avec le directeur du théâtre. Mais ce ne sont, selon Vaucaire, que des relents d'une gloire passée. Elle s'est défraîchie, sa beauté s'est envolée avec sa jeunesse, et elle n'est maintenant plus qu'une vieille ouvreuse. De même, la « Madame Laclé » d'Auguste Ricard est décrite comme suit dans la nouvelle *L'Ouvreuse de loges* :

*Les sans-culottes commençaient à porter des pantalons, et ils ne tutoyaient plus que leurs maîtresses. Dieu sait combien mademoiselle Jeanne Laclé vit d'hommes sans culottes !... Mais c'est une histoire du jour que nous écrivons, le passé ne nous regarde pas.*²³³

²³¹ Anne MARTIN-FUGIER, *La Place des bonnes. La domesticité féminine à Paris en 1900*, Paris, Perrin, 2003, 377p.

²³² Maurice VAUCAIRE, *Effets de théâtre*, Paris, Lemerre, 1886, 134 p.

²³³ Auguste RICARD, *L'Ouvreuse de loges*, Paris, Barba, 1870, 64 p.

Le passé de Jeanne Laclé est évoqué en des termes explicites : elle fut la maîtresse de beaucoup d'hommes. Mais c'est une période aujourd'hui révolue pour cette ouvreuse flétrie et revêche.

De là, nous pouvons nous demander si les ouvreuses étaient plutôt d'anciennes grisettes ou d'anciennes lorettes. Étaient-elles plus proches de la *Mimi Pinson* de Musset²³⁴, obligée de vendre ses charmes à cause de la misère ? Ou étaient-elles plutôt comme la *Nana* de Zola²³⁵, entretenue et partageant ses faveurs entre plusieurs amants ?

La nouvelle *l'Ouvreuse* de François Coppée²³⁶ nous apporte un élément de réponse. En voici un large extrait :

Octave était alors un très joli brun, aux longs cheveux bouclés, avec une barbe follette et des yeux de chèvre amoureuse, et il exerçait de grands ravages parmi les grisettes du Quartier Latin ; c'est ainsi qu'il connut Clémence.

— . Comment? — m'écriai-je en interrompant Sénéchal. — Clémence ?... cette vieille femme que tout à l'heure...

— Parfaitement, et, pour dire la vérité, ce n'était pas quelque chose de bien relevé, à cette époque-là, que cette pauvre Clémence. Vingt ans, jolie comme le sont les Anglaises, quand elles s'y mettent, une taille à tenir dans les deux mains et une forêt d'admirables cheveux, couleur de marron d'Inde qui sort de sa coque... Mais quoi? Orpheline, lâchée sur le pavé de Paris avec le goût du plaisir et un de ces métiers de femme qui n'en sont pas... Enfin, que vous dirai-je? Il y avait bien deux ou trois d'entre nous qui l'avaient vue mettre son corset... Octave l'avait rencontrée au Prado. Ils s'étaient lâchés, puis repris, puis lâchés encore, quand, un soir que j'entrais avec Octave dans notre gargote, voilà que nous y trouvons Clémence, assise devant un bouillon qu'elle ne buvait pas et grelottant la fièvre. Nous l'interrogeons; un étudiant en médecine qui se trouvait là s'en mêle : c'était une fluxion de poitrine, et carabinée encore. Que faire? La fillette logeait dans un méchant garni ; pas d'argent. Le carabin prononce le mot d'hôpital et elle se met à pleurer. Octave avait bon cœur; il emballa la pauvre enfant dans un fiacre, la conduisit chez lui, la veilla et la soigna comme eût fait une sœur grise, la guérit, ne la met pas à la porte, bien sûr, quand elle entre en convalescence... et en voilà pour vingt ans!

— Quoi?... Lui, Firmes ! Un poète!... avec cette fille...

— Cette fille, mon cher, était une pauvre enfant de la rue et de la nature, qui avait fait des bêtises à vingt ans comme les oiseaux en font au mois d'avril; mais son cœur était bon, simple et droit, et la reconnaissance fit d'elle pour Octave la meilleure, la plus fidèle, la plus dévouée des compagnes.

Cette citation est parfaitement explicite pour la question qui nous concerne ici. L'histoire qui est narrée est celle d'une jeune femme écervelée mais sans méchanceté qui mène une

²³⁴ Alfred de MUSSET, « Mimi Pinson », in *Oeuvres complètes. Nouvelles et Contes*, Paris, Charpentier, 1888

²³⁵ Emile ZOLA, *Nana*, Paris, Charpentier, 1881, 524 p.

²³⁶ François COPPÉE, « L'Ouvreuse » in *Vingt contes nouveaux*, Paris, Alphonse Lemerre, 1881, 266 p.

vie de bohème et qui multiplie les amants. Dans ce contexte, elle rencontre un écrivain dont elle va partager la vie pendant plusieurs dizaines d'années. Mais, à la mort de celui-ci, n'étant pas protégée par le mariage, elle se retrouve abandonnée et déshéritée. Seule et sans le sou, elle est obligée en dernier recours de devenir ouvreuse de l'Odéon. Ici, nous avons donc bien affaire à une grisette, qui s'est brûlée les ailes en menant une vie de bohème, et qui finit ouvreuse une fois défraîchie. Récit d'une déchéance, en somme.

Il n'existe bien entendu aucune preuve tangible de ces suppositions. Même si ces préjugés prennent certainement leur source dans un fond de réalité, il n'est pour autant pas certain que cela soit aussi généralisé que les auteurs voudraient bien nous le faire croire. D'ailleurs voici ce que répond à ces rumeurs un journaliste du *Voleur Illustré*:

*Les ouvreuses de loges et les balayeuses de rues sont calomniées par ceux qui disent qu'elles se recrutent dans les rangs de la galanterie.*²³⁷

Au regard des conclusions que nous avons pu tirer des sources administratives, nous pouvons même avancer que la plupart des ouvreuses semblaient être plutôt sages, et de bonne moralité. Nous avons cependant étudié ces questions sociales et personnelles uniquement sur un panel d'employées de l'Opéra, ce qui fausse certainement notre jugement. De plus, il est toujours difficile de déduire des comportements intimes, et certainement dissimulés, à travers des archives administratives.

➤ La commère

Les ouvreuses avaient la réputation d'être toujours au courant de tout et de pouvoir informer tout le monde. Ce préjugé était certainement dû à la position ambiguë dans laquelle l'ouvreuse se trouvait au sein du théâtre. Membre du personnel, elle œuvrait pourtant dans la partie publique. De plus, elle était en contact avec de nombreux spectateurs, habitués comme de passage. Enfin, une fois le public dans la salle, elle était la garante de l'intimité de chaque loge tout en étant elle-même la mieux placée pour observer ce qui s'y passait. Tout cela n'impliquait pas forcément que toutes les ouvreuses se

²³⁷ *Le Voleur Illustré*, 20 juillet 1883

comportaient en commères dans la réalité, mais cela explique néanmoins pourquoi de nombreux auteurs en ont fait leurs conspiratrices de prédilection.

Le service de salle était en effet la seule profession du théâtre à être en contact direct avec les spectateurs, tout en faisant partie du personnel. Les artistes, les techniciens, les administrateurs, les services de couture ne travaillaient qu'en coulisses ou sur scène, mais ils ne rencontraient jamais réellement le public. Cette particularité faisait de l'ouvreuse un personnage omniscient dans les récits qui la mettent en scène. La plupart des mentions d'ouvreuses dans la littérature de fiction sont en effet relatives à une scène de confidences ou de demande de renseignements. Par exemple, prenons cet extrait de *La Belle Hélène* d'Auguste Germain :

M. Saturnin avait interrogé toutes les ouvreuses et les employés des « Gaîté-Parisiennes ». Sa femme l'avait beaucoup aidé dans cette tâche.

- Oui, ajouta M. Saturnin, j'ai cru pendant quelques instants que nous tenions le bonhomme... Une ouvreuse nous avait signalé un individu dont le signalement correspondait tout à fait à celui que m'avait donné M. Jules... Mais on a recherché sur la feuille de location la personne à laquelle la place avait été louée...

- Et ?...

- Et l'on s'est aperçu que c'était un vieil habitué du théâtre, incapable de faire du mal à qui que ce soit ; car il a les deux jambes paralysées...

- Ce qui ne lui aurait pas permis de fuir bien rapidement, dit Jules en riant.

M. Saturnin ajouta qu'une autre ouvreuse avait parlé d'un autre individu, offrant les mêmes particularités que celles décrites par Jules. Celui-là se trouvait dans une loge : mais cette loge avait été vendue à une agence. Il n'avait pas été possible d'en retrouver le titulaire.²³⁸

Grâce à la feuille de location, les ouvreuses savaient chaque soir les noms de tous les spectateurs qu'elles plaçaient à leur étage. Ainsi, il était aisé d'imaginer qu'elles étaient à même de répondre à quiconque avait besoin d'un renseignement sur qui que ce soit. Plus encore que leurs supérieurs, contrôleurs ou inspecteurs, les ouvreuses étaient donc toujours au cœur des affaires en cours et des intrigues. De même, dans cet extrait du roman épistolaire *La Croix de Berny*, co-écrit par Delphine de Girardin, Théophile Gautier, Jules Sandeau et Joseph Méry, et publié dans *La Presse* en 1845 sous forme de joute littéraire, nous pouvons lire :

²³⁸ Auguste GERMAIN, *La Belle-Hélène : grand roman parisien*, Paris, Librairie moderne, 1901, 967 p.

Mesdames, — dit un jeune homme qui rentrait dans la loge avec fracas, — je viens de questionner l'ouvreuse. Nous sommes fixés. C'est une demoiselle d'honneur de la reine des Belges.

— Et son nom ? — demandèrent cinq voix.

— Elle a un nom belge que l'ouvreuse m'a défiguré, un nom comme Wallen ou Meulen.²³⁹

L'ouvreuse connaissait donc les noms de tout le monde, et selon les auteurs elle n'était visiblement pas tenue au secret professionnel. Elle renseignait volontiers le public d'habitues au sujet de spectateurs moins familiers, comme les étrangers par exemple. Ainsi encore, dans « Le Bel Edwards » extrait des *Amours Fragiles* de Victor Cherbuliez :

Deux heures plus tard, j'appris d'une ouvreuse qu'il était Anglais et qu'il avait loué son fauteuil pour quinze jours.²⁴⁰

Sans être totalement incluse dans l'intrigue, l'ouvreuse intervient toujours à point nommé dans les récits de fictions. Dès qu'une scène a lieu au théâtre, il n'est pas rare de voir intervenir un personnage d'ouvreuse au moment crucial pour éclaircir l'identité d'un spectateur mystérieux, ou ajouter un élément nouveau à une manigance. Bien sûr, ces informations ont un prix, et les ouvreuses savaient certainement tirer parti de leurs connaissances pour arrondir encore un peu plus leurs revenus aléatoires. Cela est par exemple décrit dans *Le bouchon de cristal* de Maurice Leblanc :

Enfin, à dix heures du soir, il aperçut au Vaudeville une baignoire presque entièrement masquée de ses deux paravents et, moyennant finances, il apprit de l'ouvreuse qu'il y avait là un monsieur d'un certain âge, gros et petit, et une dame voilée d'une dentelle épaisse.²⁴¹

Dans quelle mesure ces pratiques étaient-elles courantes dans la réalité ? Il est évidemment difficile de le savoir. Cette réputation de « pipelette » collait en tout cas à la peau des ouvreuses, à l'instar des concierges. Pour conclure cette thématique, nous pouvons citer Georges Sand qui compare un monsieur faisant des commérages à une vieille ouvreuse de loges :

²³⁹ Théophile GAUTIER *et alii*, *La croix de Berny*, La Presse, 1845

²⁴⁰ Victor CHERBULIEZ, « Le Bel Edwards » in *Amours fragiles*, Paris, Hachette, 1906, 331 p.

²⁴¹ Maurice LEBLANC, *Le bouchon de cristal*, Paris, Pierre Lafitte et C^{ie}, 1912, 330 p.

— *Mais ce n'est pas ce petit monsieur en gilet rose et argent, qui m'a fait tant de commérages que je croyais entendre une vieille ouvreuse de loges ?*²⁴²

L'ouvreuse n'est pas utilisée ici dans son propre contexte d'action, mais comme qualificatif d'un comportement. Georges Sand voulait décrire un personnage faisant des commérages, et elle a choisi l'ouvreuse de loges, vieille bien entendu, comme métaphore. Les mots de Paul David résume bien la vision que ses contemporains avaient de l'ouvreuse en matière de « qu'en dira-t-on » :

*Mais si vous prenez une figure convaincue et curieuse comme l'exige le lieu, surtout si vous avez cette aisance d'habitué qui ne s'acquiert pas du premier coup, elle vous mettra, d'un tour de main, au courant de mille choses curieuses. Elle vous donnera le nom, l'adresse, l'état social et les mœurs des directeurs, auteurs, décorateurs, machinistes, musiciens et maîtres de ballet. Vous saurez l'histoire secrète des coulisses, les intrigues d'amour-propre ou d'amour ; [...]*²⁴³

➤ L'entremetteuse

De la commère à la commissionnaire, le chemin n'est pas si long. Loin des fonctions officielles de location des petits bancs et de prise en charge du vestiaire, que nous avons déjà largement évoquées, nous pouvons aussi entrevoir une face cachée des ouvreuses : leur rôle d'entremetteuse, au sens galant du terme. Cette fonction implicite semble en effet, du moins dans l'imaginaire collectif de l'époque, indissociable des prérogatives officielles dévolues à cette fonction.

En premier lieu, il n'est pas nécessaire de rappeler que l'univers des théâtres était propice à ce genre de fantasmes. Lieu de sociabilité et de rencontres, la promiscuité et l'intimité des loges, l'atmosphère étouffante, et les passions qui étaient données à voir sur scènes ne faisaient certainement qu'attiser les ardeurs de la salle. Comme l'écrit Patrick Barbier à propos de l'Opéra au XIX^{ème} siècle : « [C'est le] temple des intrigues et des amours secrètes qui s'ébauchent dans le fond des loges [...] »²⁴⁴.

²⁴² George SAND, *Consuelo*, Paris, Michel Lévy, 1856, tome 3, 411 p.

²⁴³ Paul DAVID, « L'ouvreuse de loges », in *Paris, ou le livre des cent-et-un*, t.4, Bruxelles, 1832

²⁴⁴ Patrick BARBIER, *La Vie quotidienne à l'Opéra au temps de Rossini et de Balzac, Paris 1800-1850*, Paris, Hachette, 1987, 179 p.

En outre, les ouvreuses semblaient bien sûr stratégiquement positionnées, comme nous avons pu le détailler plus haut. Elles voyaient tout, entendaient tout et étaient en contact avec tous, spectateurs comme artistes. De plus, elles étaient présentes pendant tout le spectacle, mais néanmoins désœuvrées la plupart du temps, ce qui leur laissait tout le loisir de vaquer à ce type d'activités parallèles.

Ce qui ressort le plus, dans les œuvres littéraires, ce sont les liens qu'elles tentent d'établir entre spectateurs masculins et actrices, ou danseuses.²⁴⁵ Cela renvoie bien sûr au thème récurrent des danseuses entretenues. Prenons l'exemple de Madame Laclé, personnage principal de la nouvelle *L'ouvreuse de loges*, d'Auguste Ricard :

-Eh ! dites donc, la vieille, demanda Paulin, vous êtes capable, j'en suis sûr, de remettre cette lettre à la Robinet.
-Oui, monsieur.
-Je sais que vous la voyez quelquefois... Vous me rendrez réponse chez moi, boulevard Italien, n°4. Bonjour !
Il tourna les talons, fit quelques pas et revint.
-A propos, un de mes amis, le duc de Mirecourt, ne vous aurait-il pas chargé d'un message pareil au mien ?
-Le duc de Mirecourt... je ne connais pas ça, dit Jeanne faisant la grimace.
-Ah ! j'avais cru... Ah ça ! tâchez d'être un messenger de bonheur. J'arrive de voyage, et j'ai soif d'une danseuse !
*Et Paulin partit en fredonnant.*²⁴⁶

L'ouvreuse a ici deux lettres à transmettre à la même danseuse de la part de deux amants différents. Et elle est représentée comme une entremetteuse de confiance, puisqu'elle reste muette malgré les questionnements de l'amant Paulin. Prompte à faire ce genre de commissions, l'ouvreuse est qualifiée de « messenger du bonheur » par le personnage. De même, dans le roman de Léon Gozlan, *Les Nuits du Père-Lachaise*, nous pouvons lire :

*Suivez-moi, je vous conduis dans le boudoir de Mousseline, que vous allez surprendre, pensez-vous, mollement renversée sur un divan de satin rose, ou couchée dans un hamac de tulle, et décachetant quelque billet doux glissé dans son manchon à l'Opéra par l'intermédiaire de l'ouvreuse.*²⁴⁷

²⁴⁵ Il faut ici se reporter aux travaux écrits sur les danseuses entretenues. Voir notamment la thèse de Jennifer Ann DAWSON, *Danseuses as Working Women : Ballet and Female Waged Labor at the Paris Opéra, 1830-1860*, University of California Riverside, Mars 2006

²⁴⁶ Auguste RICARD, *L'ouvreuse de loges*, Paris, Barba, 1870, 64 p.

²⁴⁷ Léon GOZLAN, *Les Nuits du Père Lachaise*, Paris, A. Lemerle, 1845, 375 p.

Billets doux ou brûlants, missives amoureuses et lettres enflammées seraient transmises aux artistes par le biais de l'ouvreuse, moyennant certainement une petite rétribution qui s'ajoutait avantageusement à son « petit profit ». Si l'on voulait « avoir sa danseuse », il fallait donc encore une fois en passer par l'ouvreuse. Elle est donc bien un intermédiaire, entre la réalité quotidienne et la vie imaginaire de la scène, mais aussi intermédiaire amoureux. Elle était toujours là où il fallait, à la frontière entre deux mondes.

Parfois, elle semble aussi jouer son rôle d'entremetteuse de vive voix, comme dans cet extrait de la *Physiologie de la portière* de James Rousseau où une fille de concierge devenue comédienne est abordée par une ouvreuse :

Un mois ne s'était pas écoulé depuis le premier début de la jeune fille, et déjà, un soir qu'elle sortait du théâtre, une ouvreuse de loges officieuse, qui demeurait dans son quartier, lui avait dit, tout en cheminant, qu'elle avait remarqué un monsieur d'un âge mûr, qui venait chaque soir prendre place à l'avant-scène, et qui avait son binocle incessamment braqué sur la jeune débutante. Pamela se promet bien de s'assurer par elle-même de la vérité du fait.²⁴⁸

Notons ici que l'ouvreuse est qualifiée d' « officieuse », ce qui démontre bien le caractère arbitraire et presque extralégal de son intervention auprès de la jeune comédienne.

Les ouvreuses étaient aussi sollicitées par les spectateurs pour transmettre des messages d'une loge à l'autre. C'est en tout cas ce que la littérature du XIX^{ème} siècle nous laisse entendre. Prenons cette réplique du *Dindon*, de Georges Feydeau :

ARMANDINE. — Mais qu'est-ce que tu veux ! le monsieur d'une femme chic, il n'y a pas... C'est stimulant !... C'est pour ça que je t'ai fait passer ma carte par l'ouvreuse pendant l'entr'acte.²⁴⁹

Sans que cela lui soit officiellement demandé, les récits littéraires nous poussent à croire que l'ouvreuse était à même de faire passer officieusement messages et cartes parmi le public. Le théâtre était en effet un lieu de sociabilité, un espace de rencontre. D'une loge à l'autre, les spectateurs s'observaient, surtout avant que le noir ne soit fait dans la salle, aux alentours de 1876. En effet, comme l'écrit Arnaud Rykner : « Jusqu'au dernier quart du XIX^{ème} siècle en effet, l'une et l'autre [la scène et la salle] sont placées dans une même

²⁴⁸ James ROUSSEAU, *Physiologie de la portière*, Paris, Aubert, 1841, 120 p.

²⁴⁹ Georges FEYDEAU, « Le Dindon » in *Théâtre complet*, tome II, Paris, Editions du Béliet, 1949, 259 p.

lumière qui les met sur un plan d'équivalence. [...] en 1876 Wagner plonge la salle du *Festspielhaus* de Bayreuth dans le noir.»²⁵⁰

Dans cette lumière, et selon la disposition des théâtres à l'italienne, les spectateurs pouvaient s'observer entre eux. Une autre pièce de théâtre, aujourd'hui oubliée met en lumière cette possibilité. Il s'agit de « Tricoche et Cacolet » :

CACOLET

Ce soir-là, le duc et vous n'eûtes pas l'air de vous connaître ; mais un peu avant la fin de la représentation, au moment où vous alliez partir, une ouvreuse s'approcha de vous et vous remit un billet, en vous disant tout bas : « C'est de sa part... »

BERNARDINE

Vous savez ?...

CACOLET

C'était moi, l'ouvreuse ²⁵¹

Dans cette scène, un des protagonistes s'est déguisé en ouvreuse pour faire passer un message. Outre le fait que la transformation d'un homme en ouvreuse induise pour le lecteur l'idée communément répandue que l'ouvreuse typique est donc bien laide, cela laisse supposer qu'il n'y avait aucune surprise à recevoir un billet de la part d'un autre spectateur par le biais d'une ouvreuse.

Nous ne pouvons pas être certains que ce rôle d'entremetteuse ait vraiment eu cours. C'est, du moins, une thématique qui fait fantasmer les auteurs, et qui est finalement bien utile pour ficeler des intrigues parisiennes et mondaines.

➤ La concierge, un parallèle fondé ?

À plusieurs titres, les fonctions d'ouvreuse et de concierge semblent se rejoindre. Tant dans la forme que dans le fond, ces deux métiers partagent en effet de nombreux points

²⁵⁰ Arnaud RYKNER, *Les Mots du théâtre*, Toulouse, Presse Universitaire du Mirail, 2010, 128 p.

²⁵¹ Henri MEILHAC, Ludovic HALEVY, « Tricoche et Cacolet », in *Théâtre de Meilhac et Halévy*, t.8, Paris, Calmann-Lévy, 1902, 464 p.

communs. Il nous a donc semblé intéressant d'opérer cette comparaison, tout en nous gardant bien d'un quelconque systématisme.

Tout d'abord, ce sont deux métiers exclusivement féminins. Plus précisément, ces fonctions, d'abord assurées par des hommes au XVIII^{ème} siècle, se sont ensuite transférées vers les femmes. Comme l'écrit Pascal Dibié : « La suprématie du concierge sur le portier [...] s'est faite au début du XIX^e siècle.²⁵² » Partant, la portière prit rapidement le pas sur le portier : « Quant au titre si l'on peut dire [portier], il fut attesté au sens où nous l'entendons aujourd'hui vers 1804 et le plus fréquemment au féminin. Ce changement de genre n'est pas surprenant, les portières s'occupant depuis plus d'un demi-siècle des appartements bourgeois. »²⁵³ Il en est de même pour l'ouvreuse. En effet, dans les dictionnaires de la langue française, on trouve des occurrences du terme « ouvreur » au XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles, puis le terme « ouvreuse » devient seul représentant de cette profession.

Ensuite, la fonction principale du métier de concierge, même si elle a pour cadre, non pas le théâtre, mais les habitations, est la même que celle du métier d'ouvreuse : ouvrir des portes. Pascal Dibié définit d'ailleurs ainsi les concierges : « [...] des concierges, autrement dit des domestiques spécialisés dans l'ouverture de la porte [...]»²⁵⁴. Les ouvreuses ne seraient-elles pas, elles aussi, des domestiques du théâtre, spécialisées dans l'ouverture des loges ? Au-delà de la simple analogie technique, c'est en fait un certain pouvoir qui est partagé. L'ouvreuse et la concierge font un choix à chaque fois qu'elles ouvrent, ou n'ouvrent pas, la porte. Comme l'écrit justement Flore Garcin-Marrou : il s'agit d' « [...] un pouvoir de décision que les ouvreuses partagent avec les concierges [...]»²⁵⁵. Un des attributs principaux de l'ouvreuse n'est-il pas la clé des loges ? Il en va de même pour la concierge. Jean-Louis Deaucourt s'appuie avec pertinence, dans son ouvrage *Premières loges. Paris et ses concierges au XIX^{ème}*, sur une représentation caricaturale des concierges, parue dans le *Journal amusant* en 1856²⁵⁶ : « [...] entourée de ses attributs divins, clé, sceptre-balai, de son chat et de son perroquet totémiques, la « Minerva Concierga » écrase du haut de son trône

²⁵² Pascal DIBIE, *Ethnologie de la porte : des passages et des seuils*, Paris, Métailié, 2012, 422 p.

²⁵³ *Ibidem*

²⁵⁴ *Ibidem*

²⁵⁵ Flore GARCIN-MARROU, «Être ouvreuse dans un théâtre parisien : velours rouge et précarité», in Pascale GOETSCHER, Jean-Claude YON (dir.), *Au théâtre ! La sortie au spectacle, XIX^e-XXI^e siècles*, Paris, Publications de la Sorbonne, coll. « Histoire contemporaine », 2014, 320 p.

²⁵⁶ Voir en annexe numéro 15 la caricature «Minerva Concierga ».

le portier coincé dans le guichet de son « antre classique »²⁵⁷. Même si nous n'avons pas trouvé de pareille parodie pour les ouvreuses, nous pouvons aisément imaginer pour elles une caricature du même genre. L'ouvreuse aussi a ses totems, petit banc, programme, et bien sûr la clé, qu'elle partage avec la concierge.

La laideur généralisée que l'imaginaire de l'époque prête à ces deux corps de métiers est aussi en jeu dans cet exercice de comparaison. Comme l'écrit Jean-Louis Deaucourt à propos des concierges : « À ces femmes (trop) entreprenantes, les mentalités du temps marquées par le retour du sexisme dénie ainsi toute féminité, sinon ridicule ou monstrueuse. »²⁵⁸ Les ouvreuses sont également imaginées et représentées comme des femmes laides, voire monstrueuses, et le chapitre 7 montrera qu'il s'agissait bien, en réalité, d'une vue de l'esprit des contemporains. Mais au-delà de cette laideur partagée, c'est un mode de vie trop indépendant qui est en fait montré du doigt. Balzac, relayé par Jean-Louis Deaucourt, explique ce phénomène à travers les concierges : « Balzac inscrit cependant la prééminence scandaleuse de la portière dans un contexte socio-culturel plus large : « Dans les classes inférieures, la femme est non seulement supérieure à l'homme, mais encore elle gouverne toujours. » Le vrai scandale, c'est donc cette femme du peuple, plus libre d'agir et de circuler que la femme bourgeoise. »²⁵⁹ L'ouvreuse, et la concierge, sont des femmes du peuple. De plus, ce sont des femmes qui travaillent, ce qui leur confère, aux yeux du monde, une certaine autonomie. Au contraire de la bourgeoise, elles jouissent donc d'une certaine liberté de mouvement, même si nous savons que cette indépendance est en fait assez relative, tout du moins pour l'ouvreuse, tant ses revenus sont modestes.

Dans les représentations, les figures de la concierge et de l'ouvreuse sont parfois rapprochées. Proust, par exemple, utilise successivement l'image de l'une puis celle de l'autre pour qualifier un personnage mal fagoté :

*Mais elle a l'air d'une ouvreuse, d'une vieille concierge darling !*²⁶⁰

L'adjectif « vieille » est employé pour la concierge, comme il aurait tout aussi bien pu l'être pour l'ouvreuse, puisque c'est une des caractéristiques récurrentes de ses portraits. Les

²⁵⁷ Jean-Louis DEAUCOURT, *Premières loges. Paris et ses concierges au XIX^e siècle*, Paris, Editions Aubier, 1992, 260 p.

²⁵⁸ *Ibidem*

²⁵⁹ *Ibidem*

²⁶⁰ Marcel PROUST, *À la recherche du temps perdu. Du côté de chez Swan*, Paris, Grasset, 1913, 708 p.

concierges, comme les ouvreuses, avaient donc la réputation d'être vieilles et laides. Autre similitude, il subsiste encore aujourd'hui dans les esprits le lieu commun selon lequel toutes les concierges seraient des commères. De même, nous avons développé plus haut dans ce chapitre le même thème pour les ouvreuses. Cette réputation de « pipelette » est donc un point commun supplémentaire entre ces deux métiers. De plus, il faut encore ici rapprocher le cas de l'ouvreuse de celui de la concierge, quant à leur progéniture. Il semble en effet qu'on prêtait volontiers au XIX^{ème} siècle à la concierge une fille comédienne ou danseuse, comme à l'ouvreuse. *La Physiologie de la portière*²⁶¹ consacre justement plusieurs chapitres à cette question.

Enfin, il est important de rappeler que la plupart des ouvreuses avaient souvent, au XIX^{ème} comme au XX^{ème} siècle, un autre métier le jour. Or, plusieurs sources laissent à penser que nombre d'ouvreuses auraient pu être, dans la journée, des portières. La fusion de ces deux métiers parallèles, en une seule femme, semble en fait assez naturelle, tant ces fonctions partagent de points communs. Prenons pour exemple un extrait de *La Revue et Gazette musicale de Paris* en 1843 :

*Un directeur d'Opéra s'épuisait en négociation [...] pour décider son second ténor à chanter le soir. [...] « Qu'est ce qui lui prend ! [...] J'ai doublé sa ration de billets ; il n'y a pas quinze jours que j'ai donné une place d'ouvreuse à la femme de son portier. »*²⁶²

De même, parmi les actes d'Etat Civil d'ouvreuses retrouvés, l'une d'entre elles était notifiée « concierge » sur son acte de décès. Dans une lettre de recommandation conservée aux archives de l'Opéra, nous pouvons lire :

*La femme Guilloteau, concierge rue Coquillière, [...]*²⁶³

Dans *Le Fantôme de l'Opéra*, il est indiqué que l'ouvreuse, Mme Giry, est également concierge le jour :

*Par les soins de M. Rémy, on était allé chercher l'ouvreuse, qui était concierge rue de Provence, à deux pas de l'Opéra.*²⁶⁴

²⁶¹ James ROUSSEAU, *Physiologie de la portière*, Paris, Aubert, 1841, 120 p.

²⁶² *Revue et Gazette musicale de Paris*, N°1, 1^{er} janvier 1843

²⁶³ O. ARCH. 19/493 Personnel de salle. Documents relatifs aux ouvreuses. 1860-1870. Cette lettre est écrite par la comtesse Lejay Marnésia, et datée du 24 mars 1894.

En plus de confirmer notre propos sur les liens qui pouvaient exister entre concierge et ouvreuse, cette phrase nous renvoie à nos hypothèses concernant le lieu de vie des ouvreuses aux abords du théâtre. Concierge le jour, ouvreuse le soir, cette pratique semble avoir perduré jusqu'à la seconde moitié du XX^{ème} siècle, comme nous l'a confirmé Madame Lamy²⁶⁵. Elle mentionna, lors de notre entretien, le fait que les deux concierges du Palais Garnier étaient nécessairement ouvreuses le soir jusqu'à la fin des années 1980. Elle ajouta d'ailleurs que plusieurs des autres ouvreuses étaient également concierges d'immeuble le jour. Pascal Dibie écrit : « [les hommes] ont le plus souvent une double activité : portier-tailleur, portier-culottier, portier-cordonnier. »²⁶⁶ Ainsi, à l'instar des concierges masculins, certaines ouvreuses étaient peut-être « concierge-ouvreuse ».

²⁶⁴ Gaston LEROUX, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, Société d'Éditions et de Publications, 1926, 197 p.

²⁶⁵ Voir l'entretien complet en annexe numéro 14.

²⁶⁶ Pascal DIBIE, *Ethnologie de la porte : des passages et des seuils*, Paris, Métailié, 2012, 422 p.

❖ Chapitre 7 : Les spectateurs et l'ouvreuse

➤ L'initiateur : du profane au sacré

Malgré elle, avant même d'agir, l'ouvreuse a une fonction et une posture qui invitent au fantasme. Elle se tient sur le seuil, dans l'attente, et possède les clés de la porte. Ces clés, dont elle est la seule détentrice, mènent vers un monde nouveau, imaginaire et sacré. Symboliquement, le seuil représente justement ce passage entre un intérieur et un extérieur, entre un monde sacré et un monde profane. Comme le détaille le *Dictionnaire des symboles*, de Jean Chevalier et Alain Gheerbrant :

« [Le seuil] symbolise à la fois la séparation et la possibilité d'une alliance, d'une union, d'une réconciliation. Cette possibilité se réalise si l'arrivant est accueilli sur le seuil et introduit à l'intérieur ; elle s'éloigne, s'il reste au seuil et si personne ne le reçoit. [...] Se tenir au seuil, c'est manifester un désir d'adhérer au règles qui régissent la demeure ; mais un désir qui n'est encore ni complet, ni définitif, ni ratifié ; [...] Le seuil est la frontière du sacré, qui participe déjà de la transcendance du centre. » ²⁶⁷

Le seuil d'une salle de théâtre remplit donc doublement les caractéristiques de ce symbole, puisqu'il mène effectivement vers un monde sacré : celui de la scène et du spectacle.

La porte, qui matérialise le passage, invite à franchir ce seuil et à entrer dans ce nouveau monde, encore caché par elle. Or, l'humain a nécessairement peur face à un seuil ou à une porte, car cela représente inconsciemment pour lui la possibilité d'un changement, et donc d'un danger. Comme l'écrit justement Pascal Dibié dans son *Ethnologie de la porte* :

« Une borne, un portique ou une porte n'est jamais franchi sans que l'on ait quelque appréhension à cause de ça en partie, ce « ça » qu'on peut nommer l'autre ou l'inconnu. [...] « A toute « entrée » dans un lieu, comme à toute « sortie », un risque est pris aussi bien physiquement que magiquement de passer les limites : on échappe à une protection recherchée pour rentrer dans une zone dangereuse, interlope qui nous fait changer de statut. » ²⁶⁸

²⁶⁷ Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des Symboles*, Paris, Robert Laffont, 1982, 1041 p.

²⁶⁸ Pascal DIBIE, *Ethnologie de la porte : des passages et des seuils*, Paris, Métailié, 2012, 422 p.

Passer une porte, c'est donc prendre un risque, physique comme psychique, ce qui engendre nécessairement la peur. C'est se diriger peut-être vers une zone dangereuse, mais la seule façon de le savoir est justement d'y aller. La porte est en fait une invitation, comme l'expliquent Jean Chevalier et Alain Gheerbrant :

« La porte symbolise le lieu du passage entre deux états, entre deux mondes, entre le connu et l'inconnu, la lumière et les ténèbres, le trésor et le dénuement. La porte ouvre sur un mystère. Mais elle a une valeur dynamique, psychologique ; car non seulement elle indique un passage, mais elle invite à le franchir. C'est l'invitation au voyage vers un au-delà...

Le passage auquel elle invite est, le plus souvent, dans l'acception symbolique, du profane au sacré. [...] » ²⁶⁹

Le fait que l'ouvreuse soit chargée d'ouvrir une porte n'est donc pas un acte neutre. Être accueilli sur le seuil par quelqu'un marque la possibilité d'être introduit, de pouvoir opérer ce changement. L'ouvreuse a donc pour rôle, sans même le savoir, de recevoir le spectateur, et donc de ratifier son désir d'entrer dans le sacré. Elle est son initiateur, son passeur vers un au-delà : le spectacle. Se tenant ainsi à la limite entre le monde réel et le monde imaginaire du spectacle vivant, elle est celle par qui ce passage est possible, et donc l'objet de toutes les imaginations.

Pour ouvrir cette porte, il faut en détenir les clés. Selon Jean Chevalier et Alain Gheerbrant : « la clef symbolise le chef, le maître, l'initiateur, celui qui détient le pouvoir de décision et la responsabilité. ». Ainsi, bien malgré elle, l'ouvreuse a un pouvoir de décision, une responsabilité particulière. C'est à cause de ce pouvoir qu'elle se fait détester de tous. C'est peut-être aussi à cause de ce pouvoir qu'elle se permet les écarts de conduite qui lui sont reprochés.

Voici un autre exemple de cette « toute-puissance » des ouvreuses. Comparées à un purgatoire, qui symbolise bien le pouvoir de décision qu'elles détiennent, elles sont accusées de « détrousser » les spectateurs :

Qui de nous n'a protesté énergiquement contre ce purgatoire des couloirs, où des femmes rappelant de loin les préposés des douanes de nos frontières, se

²⁶⁹ Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des Symboles*, Paris, Robert Laffont, 1982, 1041 p.

*précipitent sur d'innocentes victimes et les détroussent sans pitié avant de leur ouvrir la porte du paradis... ou des premières !*²⁷⁰

À travers cet objet fétiche de la « clé », l'ouvreuse joue à la fois le rôle de l'initiateur et celui du gardien. Cet attribut qui lui est conféré lui permet tour à tour d'ouvrir la porte, pour introduire le spectateur en règle, ou de la laisser fermer, pour punir celui qui ne l'est pas. Ainsi : « Le symbolisme de la clef est de toute évidence en relation avec son double rôle d'ouverture et de fermeture. C'est à la fois un rôle d'initiation et de discrimination. »²⁷¹ L'ouvreuse a donc le devoir d'ouvrir la porte au spectateurs, mais elle a le pouvoir de ne pas l'ouvrir. C'est certainement cette zone d'incertitude, cette possibilité de refus, qui agace en grande partie le public.

Mais, le passage d'une porte symbolise aussi le passage de la vie à la mort. Encore une fois, le *Dictionnaire des symboles* nous éclaire :

« La porte a aussi une signification eschatologique. La porte comme lieu de passage, et particulièrement d'arrivée, devient tout naturellement le symbole de l'imminence de l'accès et de la possibilité d'accès à une réalité supérieure (ou inversement de l'effusion de dons célestes sur la terre).[...]

Les portes de la mort (Isaïe 38, 10), des enfers ou du séjour des morts (Matthieu, 16, 18) symbolisent le pouvoir redoutable de cet abîme dont on ne peut sortir, mais dont le Christ se proclame vainqueur. Il en détient les clés (Apoc. 3, 7). »²⁷²

Associées, les notions de porte et de clés sont donc d'autant plus liées, symboliquement, à la thématique de la mort et de la fin des temps. L'ouvreuse en tant que gardienne, aurait ainsi, non pas la vie, mais du moins la soirée du spectateur entre ses mains quand elle lui ouvre la porte, puisqu'elle a la possibilité de le placer bien ou mal, selon la lourdeur du pourboire. Comme l'écrit Flore Garcin-Marrou : « En détentrice des clefs qui mènent au paradis ou à l'enfer, elle [l'ouvreuse] est un Charon moderne. »²⁷³

Paul David décrit bien ce phénomène :

²⁷⁰ VERSIN, « L'ouvreuse de théâtre » in *Les métiers de femmes à Paris*, La Presse, n°189, 7 juillet 1884

²⁷¹ Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des Symboles*, Paris, Robert Laffont, 1982, 1041 p.

²⁷² *Ibidem*

²⁷³ Flore GARCIN-MARROU, «Être ouvreuse dans un théâtre parisien : velours rouge et précarité», in Pascale GOETSCHÉL, Jean-Claude YON (dir.), *Au théâtre ! La sortie au spectacle, XIX^e-XXI^e siècles*, Paris, Publications de la Sorbonne, coll. « Histoire contemporaine », 2014, 320 p.

*Vous arrivez donc au théâtre, et voici qu'à peine échappés aux cerbères aboyants de la porte d'entrée, c'est à l'ouvreuse que sont confiés vos destins. Vous êtes à elle pour quatre heures. Prenez garde ! votre air, votre tournure, vos inflexions vocales en faisant valoir vos droits, le billet à la main, vont décider du plus ou du moins de bien-être dont vous jouirez. Un geste, un regard vous condamneront à n'entrevoir la scène que de côté [...]*²⁷⁴

Il utilise le terme « destin » pour qualifier la soirée au théâtre d'un spectateur. Il considère également que « vous êtes à elle pour quatre heures ». C'est de cette façon qu'elle assoit son pouvoir, et c'est aussi pour cela qu'elle fait peur. Quand le spectateur la rencontre, il sait qu'il doit tout faire pour gagner ses faveurs. S'il veut passer une bonne soirée, il doit « corrompre » le gardien. Ce jeu de séduction par lequel le spectateur cherche à s'attirer les bonnes grâces de l'ouvreuse, tandis qu'elle le menace en agitant devant lui son pouvoir et ses totems, est bien décrit par Jules Marais-Leriche:

*A son arrivée, le spectateur est happé (c'est le mot) par l'ouvreuse avec force manières, qu'elle tâche de rendre fascinatrices, mais qui, en sommes, sont menaçantes. [...] en tenant [...] la clé qui doit ouvrir la loge ou la galerie à laquelle on a droit [...] l'ouvreuse sourit en montrant ses sept dents de crocodile. On accompagne sa mère, sa femme, on ne saurait être brutal [...] il faut capituler, et le prix des places s'augmente de la plus-value donnée pour gagner la protection bienveillante de l'ouvreuse, qui daigne [...] donner la permission de s'asseoir.*²⁷⁵

Cet imaginaire autour de la mort participe bien entendu de la réputation monstrueuse de l'ouvreuse. Victor Hugo détourne ainsi ce personnage pour qualifier métaphoriquement la mort elle-même, dans le poème « Pendant une maladie » :

*C'est Dieu que le fossoyeur creuse ;
Mourir, c'est l'heure de savoir ;
Je dis à la mort : Vieille ouvreuse,
Je viens voir le spectacle noir.*²⁷⁶

Selon Hugo, la mort est telle une « vieille ouvreuse ». Elle est le passeur, qui fait entrer dans la salle sans retour du « spectacle noir », là où, à « l'heure de savoir », sera révélé ce qu'il y a après. L'ouvreuse-faucheuse d'Hugo est bien entendu vieille, selon les critères de

²⁷⁴ Paul DAVID, « L'ouvreuse de loges », in *Paris, ou le livre des cent-et-un*, t.4, Bruxelles, 1832

²⁷⁵ Jules MARAIS-LERICHE, « De la réforme administrative du théâtre en France », in *Revue des races latines*, volume 21, 1860

²⁷⁶ Victor HUGO, « Pendant une maladie » in *Les chansons des rues et des bois*, Paris, Gallimard, 1982 {1866}, 441 p.

représentations consacrés de cette profession. D'ailleurs, dans la mythologie Hindou, le « torana » est une porte représentée comme la gueule d'un monstre, qui symbolise le passage de la vie à la mort. C'est donc parfois par un monstre qu'il faut passer pour découvrir « l'après », l'au-delà.

Le positionnement de l'ouvreuse au seuil de la porte renvoie également à la figure de la femme, et plus précisément de la mère. Dans le *Dictionnaire des Symboles* de Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, la « mère » est symboliquement définie comme suit : « La mère, c'est la sécurité de l'abri, de la chaleur, de la tendresse et de la nourriture ; c'est aussi, en revanche, le risque d'oppression par l'étroitesse du milieu et d'étouffement par une prolongation excessive de la fonction de nourrice et de guide : la génitrice dévorant le futur genitor, la générosité devenant captatrice et castratrice.[...] »²⁷⁷.

Nous pouvons facilement, à la lecture de cette définition, faire le rapprochement entre la figure anthropologique de la mère et l'ouvreuse de théâtre. En effet, l'ouvreuse, postée sur le seuil et détenant la clé, fait la promesse implicite de procurer au spectateur la sécurité, la chaleur, et un abri en lui ouvrant la porte de sa loge. Dans le même temps, le lieu dans lequel elle le conduit est étroit et l'atmosphère y est étouffante. « La génitrice dévorant le futur genitor », le monstre dévorant le héros, l'ouvreuse dévorant le spectateur.

Dans la littérature, certaines tournures font parfois écho à cette interprétation maternelle du rôle de l'ouvreuse. Par exemple, dans *Nana* de Zola, nous pouvons lire :

*[...] et elle occupait la largeur du corridor, en compagnie de Caroline Héquet et de sa mère, croquant des pralines. Une ouvreuse causait maternellement avec elles.*²⁷⁸

Cette phrase insignifiante dans l'intrigue prend tout son sens pour nous, tant elle exprime avec un seul adverbe une impression inconsciente connue de tous.

²⁷⁷ Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des Symboles*, Paris, Robert Laffont, 1982, 1041 p.

²⁷⁸ Emile ZOLA, *Nana*, Paris, Charpentier, 1881, 524 p.

➤ Essai de portrait mythologique

▪ Le cerbère, un gardien féroce

L'ouvreuse de loges est chargée de réguler l'entrée des spectateurs dans la salle de spectacle. Elle est donc facilement assimilable au personnage du gardien. Or, une figure mythologique communément associée au gardien est un chien monstrueux, le Cerbère :

« Cerbère est le chien monstrueux aux têtes multiples ; à queue de dragon, le dos hérissé de têtes de serpent. Il interdit l'entrée de l'enfer aux vivants et la sortie aux défunts. [...] Chien d'Hadès, il symbolise la terreur de la mort, chez ceux qui redoutent les Enfers. Plus encore, il symbolise les Enfers eux-mêmes, et l'enfer intérieur à chaque être humain. [...] Pour le vaincre, on ne peut compter que sur soi. » ²⁷⁹

De la même manière que le Cerbère interdit l'entrée de l'enfer aux vivants, l'ouvreuse interdit l'entrée de la salle aux spectateurs. Cet état de fait associé à son mauvais caractère chronique, et à son faciès à la réputation peu enviable, rendent l'analogie encore plus évidente. D'ailleurs, la gravure de Daumier, analysée dans le chapitre 1, montrait déjà un monstre assoupi sur le seuil de la porte. Maurice Vaucaire ne s'y est pas trompé, quand il écrivit en 1886 dans *Effets de Théâtre* le poème « À une ouvreuse de l'Opéra » :

*Laisse-moi, mais laisse-moi, chien
Vieux chien de garde en bonnet rose*²⁸⁰

Ici, pour désigner l'ouvreuse de manière métaphorique, le dramaturge la caricature sous les traits d'un vieux chien de garde. Nous retrouvons bien entendu ici la thématique du gardien, et aussi celle de la vieillesse. L'utilisation du bonnet rose sonne de manière ironique : même sous cet uniforme féminin, les ouvreuses ne parvenaient pas à paraître aimables, ni même agréables à regarder.

Les ouvreuses sont donc vues comme les gardiens agressifs des salles de théâtre. Dans le roman de Frédéric Loliée *La Fête Impériale*, apparaissent ces mêmes notions de surveillance et de férocité, qui rappellent la figure du « Cerbère » :

²⁷⁹ Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des Symboles*, Paris, Robert Laffont, 1982, 1041 p.

²⁸⁰ Maurice VAUCAIRE, *Effets de théâtre*, Paris, Lemerre, 1886, 134 p.

*On ne leur défendait pas, à ces visiteurs-là, l'entrée du couloir sombre, qui communiquait de l'ancienne salle aux coulisses, et que gardait farouchement contre les intrusions du commun, la redoutable Mme Crosnier.*²⁸¹

L'ouvreuse Mme Crosnier est ici décrite comme une femme farouche et redoutable. De quoi dissuader les curieux de s'aventurer sur son territoire, mais aussi de quoi attiser la curiosité des plus téméraires, prêts à affronter le monstre.

Le personnage du chien semble d'autant plus propre à figurer l'ouvreuse qu'il est, dans la mythologie grecque et latine, le symbole de la vilénie et de la perversité. Ce sont autant d'éléments qui renvoient à l'image malsaine que les ouvreuses se voyaient attribuer alors, peut-être à tort. Voyons la définition de « chien » dans le *Dictionnaire des croyances et symboles de l'Antiquité* de Jean-Claude Belfiore :

« Gardien, il apparaît comme un obstacle devant être franchi, comme l'élément d'une épreuve initiatique [...] Le chien véhicule une valeur de bassesse et d'impureté [...] Toutes ces valeurs sont d'autant plus accentuées que le chien est anonyme, considéré comme un chien parmi d'autres chiens, tributaire, pourrait-on dire, du « phénomène de groupe ». [...] »²⁸²

Ce « phénomène de groupe » évoqué ici correspond bien au mode de fonctionnement de la classe des ouvreuses. Elles travaillent en effet dans l'anonymat. Elles sont, pourrait-on dire, interchangeables, et cela est évidemment accentué par l'uniforme qu'elles portent. Quoi de plus semblable à une ouvreuse qu'une autre ouvreuse? Madame Eloi Roqueblanc, ouvreuse de l'Opéra-Comique puis de l'Opéra, avait perçu l'isolement dans lequel elle travaillait:

*Je vous connais déjà depuis longtemps, je vous plaçais au théâtre lyrique chez Mr Carvalho, mais avec nos bonnets roses nous passons souvent inaperçues, c'est presque un incognito et l'on pourrait les comparer aux chapeaux des contes de fées qui rendaient invisibles.*²⁸³

Madame Eloi Roqueblanc avait le sentiment de passer inaperçue, et elle l'explique par le port du bonnet rose qui, selon elle, rendrait les ouvreuses toutes semblables et donc invisibles, comme le chien parmi d'autres chiens.

²⁸¹ Frédéric LOLIEE, *La fête impériale*, Paris, Jules Tallandier, 1926, 371 p.

²⁸² Jean-Claude BELFIORE, *Dictionnaire des croyances et symboles de l'Antiquité*, Paris, Larousse, 2010, 1073p.

²⁸³ O.ARCH. 19/49. Lettre de l'ouvreuse Madame Eloi Roqueblanc.

« Inaperçues », « incognito », « invisibles », voilà trois qualificatifs qui pourraient presque nous étonner tant nous avons le sentiment, depuis le début de ce travail, que l'ouvreuse est très présente, et très représentée. Mais cette « ouvreuse » que nous voyons partout, ne serait-elle pas en fait que le symbole désincarné du groupe entier ? Quand on parle de l'ouvreuse, ce sont finalement toutes les ouvreuses réunies en une seule qui sont évoquées. La description qui en est faite est alors nécessairement archétypique, et prévisible. Elle est peut-être même le fruit de l'imagination des spectateurs.

- Le Sphinx, un monstre intelligent et immuable

Les représentations ne laissent pas voir qu'une ouvreuse monstrueuse, bête, et méchante. À la manière du Sphinx, elle serait en capacité de discerner et de choisir. Pour illustrer cette capacité à discriminer, l'ouvreuse est parfois présentée comme un personnage intelligent et fin, qui aurait compris les subtilités sociales du public, et qui serait capable d'adapter son comportement et son jugement en fonction du type de spectateurs auquel elle a à faire. Un journaliste écrit dans *La Presse* en 1903 :

Il est des théâtres où les ouvreuses, à force de les voir souvent, connaissent les critiques. Elles s'empressent auprès de ceux qu'elles savent influents, elles sont rogues pour ceux qui sont sévères, elles sourient aux jeunes et soignent les vieux.²⁸⁴

Voilà déjà un bon exemple du comportement intéressé des ouvreuses. Sachant bien à qui elles avaient affaire, l'auteur de cet article les accuse de traiter différemment les critiques, privilégiant les influents, et méprisant les autres.

De même, dans ce texte de Francisque Sarcey, sont opposés l'attitude des ouvreuses les jours de première, et leur comportement lors des représentations habituelles :

C'est le lendemain le grand jour ! Cette première représentation n'est en réalité que la seconde [...] L'ouvreuse cueille, sans se presser, sur les épaules des arrivants les paletots et les pelisses; elle les entasse en pyramides énormes; elle est ces jours-là polie et souriante ; elle connaît son monde, elle indique à chacun d'un petit geste d'intelligence sa place, qui est toujours la même. Ce sont les habitués, et les habitués généreux ; elle daigne avec eux être d'une familiarité de bonne compagnie. Entre amis, n'est-ce pas ?

²⁸⁴ *La Presse*, 18 janvier 1903

Retournez huit jours après : vous la verrez, cette même ouvreuse, autoritaire et renfrognée, traiter du haut en bas les malheureux que leur mauvais destin lui livre, les contraindre à déposer entre ses mains leur pardessus qui doit les gêner, les reléguer, quand il y a quatre ou cinq rangs de fauteuils vides, au dernier rang de l'orchestre, et les gronder de la belle façon s'ils font mine de désobéir. Mais personne n'y songe ! La tyrannie de l'ouvreuse est trop sérieusement établie pour qu'aucun parisien imagine la possibilité de s'y soustraire.²⁸⁵

Lors des représentations spécifiques, les premières par exemple, c'est un public d'habitues que l'ouvreuse côtoie. Elle serait connue de tous, et se permettait même quelques familiarités. Ces jours-là, l'auteur indique qu'elle est « polie et souriante ». En revanche, lors des jours de représentations normales, « cette même ouvreuse » changerait du tout au tout. Remettant alors son masque de monstre, elle tyranniserait le public néophyte, le toisant, le rançonnant, le reléguant, et même le grondant si besoin. C'est pourtant un passage obligé, un rite initiatique, auquel aucun parisien ne peut se soustraire.

De la même manière que le Sphinx représente l'inéluctable, la sérénité d'une certitude, l'ouvreuse de théâtre est souvent associée à la notion d'immuabilité. En effet, l'ouvreuse fait partie intégrante du théâtre, elle l'incarne. Cette conception d'une ouvreuse inaliénable et inamovible ne saurait alors prendre d'autres traits que ceux d'une femme âgée. Cette ouvreuse symbolique serait alors comme la métaphore d'une figure immémoriale. Dans ce texte publié à la *Revue des Deux Mondes* en 1898, l'auteur René Doumic décrit un monde théâtral figé, qui n'aurait pas changé en vingt-cinq ans. Les ouvreuses, dans leur rigidité, participent de ce tableau immobile :

A ne voir les choses que par l'extérieur, il paraît qu'elles n'ont guère changé pendant un quart de siècle. Les marchands de billets ont conservé leurs positions, et les contrôleurs sont restés à leur poste. [...] Au surplus, le lustre est aussi aveuglant, les loges sont aussi inconfortables, la corporation des ouvreuses est aussi rébarbative.²⁸⁶

Le caractère renommé inflexible des ouvreuses participe de cette réputation. C'est comme si ce métier était ancestral. L'origine de cette profession semble dater du fond des âges. Les ouvreuses semblent avoir toujours été là où elles sont, et elles revêtent même parfois un caractère sacré :

²⁸⁵ Francisque SARCEY, *Paris vivant : le théâtre*, dessins de Mrs A. Gérardin, A. Lepère, L. Moulignié... [et al.]; gravures de Mrs Cl. Bellenger, F. Noël, H. Paillard... [et al.]. 1893

²⁸⁶ René DOUMIC, « Un livre sur la « Comédie nouvelle » », *Revue des Deux Mondes*, 4^e période, tome 150, 1898

Plaie léguée par les turpitudes d'un autre âge, les ouvreuses sont comme les palissades en planches et les trésoriers généraux, les plus forts s'y useraient les dents, aussi on n'y touche pas, l'ouvreuse est sacrée, le petit banc aussi !²⁸⁷

- La harpie, vieille et laide

Cerbère, sphinx, les ouvreuses sont aussi harpies avec « leurs corps osseux de vautour, leurs visages ridés, leurs bec et leurs ongles crochus »²⁸⁸. À travers le corpus iconographique du premier chapitre, nous avons pu voir en effet que tous les artistes s'accordent implicitement pour représenter les ouvreuses comme des vieilles femmes laides.

C'est d'ailleurs l'image qui a subsisté jusqu'à nous puisque, lorsque des travaux universitaires consacrent quelques lignes aux ouvreuses, il est toujours question de femmes vieilles. Ainsi Jean-Claude Yon écrit, dans *Une histoire du théâtre à Paris* : « Ces ouvreuses sont pour la plupart des femmes âgées [...]. »²⁸⁹

Dans la littérature aussi, lorsque la figure de l'ouvreuse est utilisée comme personnage de fiction, c'est toujours sous la forme d'une vieille femme qu'elle est représentée. Dans la nouvelle *l'Ouvreuse*, de François Coppée, entièrement consacrée au destin d'une ouvreuse, nous pouvons lire :

*— Donnez-moi votre pardessus, monsieur Sénéchal, — lui disait l'ouvreuse.
Je vis alors une chose singulière. Le sculpteur, en tenue de soirée, la rosette rouge à la boutonnière, et la petite vieille toute ratatinée, en pauvre robe noire, en bonnet à rubans roses [...]*²⁹⁰

Au-delà de la question de la tenue, robe noire et bonnet à rubans roses, il y a ici comme une volonté stylistique de réduire l'ouvreuse. La qualifiant de « petite vieille toute ratatinée », l'auteur semble vouloir toujours plus racornir à nos yeux cette personnalité déjà en marge du monde. C'est comme si son physique figurait, ou préfigurait, son statut social, tout en bas de la hiérarchie.

²⁸⁷ *Le voleur illustré*, tome 41, n°1679, 5 septembre 1889

²⁸⁸ Joël SCHMIDT, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, Larousse, 1965, 319 p.

²⁸⁹ Jean-Claude YON, *Une Histoire du théâtre à Paris. De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Aubier, 2012, 437 p.

²⁹⁰ François COPPÉE, « L'Ouvreuse » in *Vingt contes nouveaux*, Paris, Alphonse Lemerre, 1881, 266 p.

De même, dans le roman *La Croix de Berny*, il est écrit :

*Nous avons, à droite, quatre dames en bonne fortune, disait notre statue blonde. Elles ont mis sur le devant de leur loge, comme échantillon, probablement ce qu'elles ont de plus beau. C'est affreux comme chapeaux, comme tournure, comme visages, et comme robes de Cirque-Olympique. Si j'étais défigurée comme ça, je me ferais ouvreuse de loges ; mais je n'y entrerais jamais. Je crois les connaître, disait notre statue brune, ce sont les femmes du garde champêtre de mon cousin. Elles ont loué leurs chapeaux lilas au passage du Saumon. Il y a des femmes bien effrontées !*²⁹¹

La femme appelée « statue blonde » décrit à voix haute une femme laide et de basse condition, et précise qu'avec pareille figure elle-même ne pourrait pas prétendre à un autre métier que celui d'ouvreuse. Le terme « défiguré » évoque une déformation des traits du visage qui fait inconsciemment écho au thème de la monstruosité, souvent associé à la figure de l'ouvreuse. C'est comme si, selon la société parisienne, il n'y avait pas plus laid qu'une ouvreuse. Comme si l'ouvreuse était tout en bas de l'échelle de la beauté et de la féminité, en plus d'être en bas de l'échelle sociale.

Le Théâtre de la Renaissance semblait faire figure d'exception en matière d'ouvresses, selon Théophile Gautier :

*[...] Chose inouïe ! les ouvresses sont jeunes, jolies et gracieuses, recherche de bon goût ; car rien n'est plus déplaisant à voir que les ouvresses ordinaires, pour qui semble avoir été fait ce vers de don César :
Affreuses compagnonnes
Dont le menton fleurit
Et dont le nez trognonne*²⁹²

L'auteur ne manque pas d'écorcher le physique disgracieux des ouvresses des autres théâtres. Un menton plein de pustules et un nez crochu font implicitement référence aux représentations habituelles des sorcières. Parmi ces hordes de femmes hideuses, les jeunes et jolies ouvresses du Théâtre de la Renaissance évoquées par Gautier font figure d'anomalie dans un système trop bien hiérarchisé.

²⁹¹ Théophile GAUTIER *et alii*, *La croix de Berny*, La Presse, 1845

²⁹² *Id.*, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, tome 1, Bruxelles, HETZEL, 1858, 367 p.

Mais, parfois, le bénéfice du doute est laissé aux ouvreuses, même aux plus repoussantes. Une incertitude semble en effet toujours planer sur leur passé. On suppose quelque antécédent glorieux et une jeunesse déchuë, qu'elles regretteraient amèrement.

La figure jadis belle de madame Laclé offrait ordinairement une expression sévère et chagrine. Sa vie s'était écoulée dans ce monde chantant et dansant où jeunesse et beauté sont les deux mobiles du bonheur et de l'aisance. Pour les gens qui mènent une existence toute physique, dont les jambes, le gosier et cætera sont les uniques moyens de fortune, l'âge des rides et des infirmités est comme une mort anticipée.²⁹³

Comme cette pauvre Madame Laclé, les ouvreuses avaient peut-être été jolies, mais c'était avant d'exercer cette fonction. Comme si l'apparence physique allait de paire avec le métier.

Il y avait, c'est une certitude, des ouvreuses vieilles, c'est-à-dire quinquagénaires, sexagénaires, voire septuagénaires, comme le montrait le chapitre 3. Néanmoins, nous savons qu'aux côtés de ces nombreuses ouvreuses âgées, il y en avait aussi de plus jeunes, et même de très jeunes. D'ailleurs, comme le montraient les résultats de la base de données, la plupart des ouvreuses étaient recrutées jeunes, et restaient ensuite plusieurs décennies en fonction. Ainsi, les vieilles ouvreuses avaient elles aussi été de jeunes ouvreuses, avant d'être vieilles. Malgré cette réalité tangible, l'archétype de l'ouvreuse à l'époque, et même encore *a posteriori*, reste celui d'une vieille femme, d'une vieille femme laide.

➤ Les motifs d'une aversion

▪ La rançonneuse

La réputation des ouvreuses pâtit en premier lieu d'un méfait qui leur était unanimement reproché par ses contemporains : la rançon. En effet, elles étaient uniquement rémunérées grâce aux pourboires, et elles proposaient aux spectateurs plusieurs dispositifs en location pour améliorer leurs revenus. Vestiaire, programme, petit banc pour poser ses pieds, bouquet parfois, sont autant de petits services qu'elles fournissaient, dans l'espoir de récolter quelques sous supplémentaires. Mais la rumeur

²⁹³ Auguste RICARD, *L'ouvreuse de loges*, Paris, Barba, 1870, 64 p.

semble plutôt dire qu'elles imposaient, et leur renommée de quémandeuse semblait acquise de tous.

Dans le *Code des honnêtes gens*, Balzac décrit une sortie au théâtre :

*Menez-vous une dame au spectacle, l'ouvreuse, cette ouvreuse si bonne, si intelligente, qui, moyennant une rétribution, vous a ouvert une loge louée, vous apporte un petit banc ; elle veut que madame ait les pieds secs, et soit commodément.*²⁹⁴

Nous voyons bien ici que ce qui aurait dû relever du service devenait une intrusion. Dans cet extrait, l'ouvreuse ne propose pas le petit banc, elle l'apporte. Elle force la main au spectateur, et insiste lourdement pour qu'il souscrive à un service qu'il devra, bien sûr, payer. En un mot, elle le rançonne. Le mot est donné par Thérèse Bentzon dans son récit à propos des théâtres parisiens, écrit en 1883 pour la *Revue des Deux Mondes* :

*Échappant à un dialogue tout artificiel que je croyais avoir entendu cent fois, à la laideur du public, à la fausse politesse doublée de rapacité d'une ignoble ouvreuse, j'étais allé m'asseoir pour attendre dix heures devant un café, où l'on m'avait servi, sous le nom de bière, je ne sais quel breuvage aqueux.*²⁹⁵

La laideur de l'ouvreuse est de nouveau évoquée. Sa concupiscence lui est reprochée, mais aussi son hypocrite amabilité. Balzac soulève également une hypocrisie constitutive du métier d'ouvreuse : alors que le spectateur a déjà payé la location de sa loge, il doit en plus en financer l'ouverture. Pire même, certains spectateurs pouvaient donner un pourboire à l'ouvreuse pour être encore mieux placés :

*L'ouvreuse qui a du métier flaire le client à la mise et à la démarche : elle peut tarifier d'avance son degré de générosité. [...] À l'entendre, tout est loué ! quand il n'y a quelque fois personne. Ne la croyez pas sur paroles, mais ne discutez pas : elle est plus forte que vous. En avant la petite clé d'or : les petits bancs, les vêtements en garde, et la pièce ronde ! Quelques minutes après vous aurez une bonne loge, ou de bonnes places qu'elle disait louées. Méfiez-vous encore des places gardées par une paire de gants. Ces gants appartiennent à l'ouvreuse et la place au plus offrant.*²⁹⁶

²⁹⁴ Honoré de BALZAC, *Code des Honnêtes gens*, s.l., Nautilus, 2002 {1825}, 219 p.

²⁹⁵ Thérèse BENTZON, *Revue des Deux Mondes*, 3^e période, Tome 57, 1883

²⁹⁶ Alfred BOUCHARD, *La langue théâtrale*, Paris, Arnaud & Labat, 1878, 387 p.

Le public ne serait donc pas traité équitablement, selon la légende urbaine. L'ouvreuse userait de son petit pouvoir pour favoriser les plus offrants. D'ailleurs, Jean-Claude Yon décrit bien cette pratique : « Bien souvent, le spectateur qui veut être placé n'a d'autre choix que de louer à l'ouvreuse un petit banc (censé servir à surélever ses pieds) afin de s'attirer ses bonnes grâces »²⁹⁷. L'ouvreuse était donc certainement un personnage partial, et parfois même malhonnête. Alfred Bouchard a bien compris ce rapport de force, perdu d'avance pour le spectateur. Il exhorte ce dernier à se garder de tout défi vis à vis d'elle, car de toutes façons « elle est plus forte que vous » :

« Monsieur, voulez-vous vous débarrasser de vos effets ? » Vous ne leur dites rien, elles vous suivent quand même, vous prennent par force votre canne. Si vous accompagnez une dame, c'est encore pis ! –« C'est mon petit bénéfice, Monsieur » –« Mais qu'est-ce que ça peut me faire ? » On saisit votre pardessus, on fourre sous les pieds de Madame un petit banc, et puis on vous demande de payer. Bon, vous payez. Vous sortez à la fin, vous cherchez vos habits, vous leur donnez quelque chose : « 1 franc, Monsieur, c'est le tarif. » Et ainsi de suite. Il y avait un type à côté de moi qui voulait faire le malin. Il donna deux sous pour son parapluie. Ah ! Si vous aviez vu l'ouvreuse, elle l'a traité du nom de tous les animaux de la création.²⁹⁸

Ce pourboire rançonné était vécu comme une agression violente par les spectateurs car, en plus de leur être extorqué, il leur semblait injuste. Le public se sentait, en effet, d'autant plus abusé qu'il avait déjà payé sa place :

Il s'est établi partout un système de contribution indirect qui augmente singulièrement le prix de chaque chose. [...] Mais nul impôt, direct ou non, n'a moins de sens ni plus d'inconvénients que celui des petits bancs au théâtre. Cette invention n'a pu sortir que du cerveau diabolique des ouvreuses de loges.²⁹⁹

Jules Marais-Leriche n'est pas tendre avec l'ouvreuse qu'il suspecte d'avoir inventé sciemment le pourboire dans son « cerveau diabolique ». Cette remarque acerbe n'est évidemment pas fondée : l'ouvreuse est la première esclave de ce système de rémunération. Le pourboire étant leur seul moyen de subsistance, elles se transformaient malgré elles en mendiante, et le conflit qui opposa spectateurs et ouvreuses en est la conséquence. Ce

²⁹⁷ Jean-Claude YON, *Une Histoire du théâtre à Paris. De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Aubier, 2012, 437 p.

²⁹⁸ *Le Voleur Illustré*, tome 41, numéro 1679, 5 septembre 1889

²⁹⁹ Jules MARAIS-LERICHE, « De la réforme administrative du théâtre en France », in *Revue des races latines*, volume 21, 1860

phénomène était accentué, dans les théâtres privés, par le système de caution qui rendait les ouvreuses encore plus pauvres :

En achetant leurs places, [elles] transforment en droit acquis ce qui doit être considéré comme une générosité de la part du public.³⁰⁰

C'était, en effet, une lourde charge qui pesait sur les ouvreuses, et il leur fallait rentabiliser cet investissement. Cela explique en partie pourquoi elles étaient si agressives dans leur approche. Certains critiques l'avaient bien compris :

Il faut ajouter cependant à leur décharge qu'elles ne jouissent pas pour rien des places dont elles sont les heureuses titulaires, elles payent même, dans certains théâtres, une redevance très élevée, trop élevée ! C'est ce qui explique pourquoi elles sont obligées, comme les cochers, afin de rentrer d'abord dans leur mise de fonds, de taper fortement sur les spectateurs, en leur infiltrant, de gré ou de force, un programme, un petit banc ou un numéro de vestiaire.³⁰¹

- La mouche grouillante

Un des reproches qui étaient le plus souvent faits aux ouvreuses, après celui d'être des rançonneuses, c'était celui d'être bruyantes. Cette référence revient régulièrement dans la littérature. Commençons par cet extrait tiré de *L'heure du spectacle*, de Victorien Sardou :

Nouvel interrupteur, suivi d'un autre, puis d'un troisième, cette fois un défilé qui s'arrête court, vous masquant la scène, et qui vous oblige à garder debout l'attitude la plus ridicule et la plus gênante, par suite d'un démêlé subit entre l'ouvreuse et un spectateur qui n'est pas à sa place : le tout aux cris de : « Silence donc ! - Assis ! » des exclamations, des rires provoqués à la première galerie par l'apparition de quelque grosse dame en retard qui broie tout le monde sur sa route, et au bruit incessant des portes, des chaises, des petits bancs, etc., car vous avez bien remarqué, je pense, qu'il n'est pas une ouvreuse (encore une plaie !) qui ne s'applique à ouvrir ces portes avec fracas ; et, si la salle se fâche, à les fermer plus bruyamment encore, d'un joli petit air de défi!³⁰²

Décrivant une soirée au théâtre, l'auteur s'applique à montrer combien les ouvreuses sont pénibles. Le terme est lâché : « une plaie ». Tapageuses, grouillantes, leur « bruit incessant »

³⁰⁰ Archives nationales, F21 926 : *Rapport de Planté, inspecteur des théâtres*.

³⁰¹ « Journal d'un vaudevilliste », *Le Gaulois*, Numéro 6844, 6 septembre 1900

³⁰² Victorien SARDOU, *L'heure du spectacle*, Paris, Charpentier, 1878, 35 p.

semble être inévitable, et aucune n'est épargnée par ce jugement puisqu'« il n'est pas une ouvreuse [...] qui ne s'applique à ouvrir ces portes avec fracas ». Victorien Sardou sous-entend même qu'elles peuvent faire preuve d'insolence. Il ne faut surtout pas les réprimander, sinon elles frappent les portes encore plus fort, avec un « joli petit air de défi ». Mais comment pouvaient-elles se permettre tant d'effronterie ? Nous pouvons supposer qu'elles bravaient les spectateurs car elles avaient conscience de leur pouvoir. Le public était dépendant d'elles, dépendant de leur bon vouloir, et prisonnier de leur service. Malgré leur basse condition, elles étaient pourtant souveraines, car elles avaient les clés. C'est là une des grandes contradictions de ce métier.

Tout semble prétexte à faire un peu plus de bruit, à se faire remarquer. Le petit banc, par exemple :

*Le petit banc est gênant pour tout le monde, bruyant pour l'oreille, dangereux pour les pieds [...].*³⁰³

Les représentations littéraires abondent d'exemples pour décrire la nuisance sonore que les ouvreuses provoquent. Par exemple, Huysmans écrit dans *À rebours* :

*Aussi des Esseintes pensait-il que, parmi cette tourbe de mélomanes qui s'extasiait, le dimanche, sur les banquettes, vingt à peine connaissaient la partition qu'on massacrait, quand les ouvreuses consentaient à se taire pour permettre d'écouter l'orchestre.*³⁰⁴

Dans cet extrait, les ouvreuses font tellement de bruit qu'elles couvriraient presque la musique de l'orchestre. Les cancans de l'ouvreuse ont déjà été évoqués, à travers la thématique de la commère. S'ils étaient bien utiles pour ficeler les intrigues amoureuses, ils étaient en revanche sans doute très gênants pour se concentrer sur le spectacle :

*Ce n'est même pas le petit côté de l'histoire, c'est l'austère Clio regardée par le petit bout de la lorgnette ; - ce sont, si j'ose m'exprimer ainsi, les cancans de l'ouvreuse dans les couloirs pendant que se joue sur la scène la grande pièce à sensation.
(Si je n'empruntais pas mes images au théâtre, à qui les emprunterais-je ?)*³⁰⁵

³⁰³ Jules MARAIS-LERICHE, « De la réforme administrative du théâtre en France », in *Revue des races latines*, volume 21, 1860

³⁰⁴ Joris-Karl HUYSMANS, *À rebours*, Paris, Charpentier, 1884, 290 p.

³⁰⁵ Ernest BLUM, *Journal d'un vaudevilliste 1870-1871*, s.l., Calmann Lévy Editeur, 1894, 298 p.

Cet extrait du *Journal d'un vaudevilliste*, d'Ernest Blum, montre combien les ouvreuses étaient vues comme totalement désintéressées du spectacle en cours. Peu attentives au bien-être des spectateurs, elles n'étaient pas non plus soucieuses des artistes sur scène.

- La plaie des théâtres

Les représentations iconographiques ne montrent certes pas des ouvreuses à l'air avenant. Leurs mines renfrognées et leurs postures fermées ne présagent pas d'un caractère accueillant. C'est en tout cas l'image qu'on avait d'elles.

Alexandre Dumas ne manque pas d'accrocher la « caste » des ouvreuses dans son roman pour enfants *Le Capitaine Pamphile* :

Cependant l'heure de se retirer était venue ; le parterre s'éclaircissait, les loges étaient vides. Quelques rayons blafards de jour se glissaient dans la salle à travers les fenêtres du foyer, lorsque l'ouvreuse, en faisant sa tournée, entendit sortir de l'avant-scène des premières un ronflement qui dénonçait la présence de quelque masque attardé ; [...] La consigne sur ce point est sévère, et l'ouvreuse est esclave de la consigne ; elle entra donc, et, avec la politesse qui caractérise cette classe estimable de la société à laquelle elle avait l'honneur d'appartenir, elle fit observer à Tom qu'il était près de six heures du matin, heure raisonnable pour rentrer chez soi.³⁰⁶

À travers la description d'une seule ouvreuse, l'auteur vise en fait toutes les représentantes de cette profession. Il a choisi de manier la dérision pour les parodier. Il laisse ainsi entendre qu'elles sont vues de manière unanime comme des femmes impolies et déplaisantes. Alexandre Dumas utilise le terme « classe » pour désigner cette profession. Un groupe à part donc, une entité qui s'inscrirait dans un autre bloc, plus large, celui des petits métiers, ou autrement dit des classes laborieuses. Par ailleurs, en utilisant le mot « société », l'auteur a peut-être également pensé aux clubs et aux sociétés mondaines venues d'Angleterre, qui commençaient à se multiplier dans la bourgeoisie et l'aristocratie à cette époque. L'ironie en serait donc d'autant plus mordante : les ouvreuses, aussi misérables et grossières soient elles, appartiendraient à un groupe fermé dont les règles et les codes échapperaient au public, et dont, à n'en pas douter, elles tireraient un certain orgueil. En

³⁰⁶ Alexandre DUMAS, *Le Capitaine Pamphile*, Paris, Calmann Levy, 1884, 384 p.

outre, qualifier leur classe d' « estimable » et écrire qu'elles ont « l'honneur » d'y appartenir, sont encore deux références ironiques à leur condition pitoyable et méprisée.

Impertinentes donc, irrespectueuses, c'est la réputation des ouvreuses de loges. Elles étaient également gênantes quand elles prenaient le vestiaire. Zola décrit par deux fois dans *Nana* les difficultés qu'avaient les ouvreuses à gérer les vêtements des spectateurs, et l'inconfort que cela engendrait. Au début du spectacle d'abord :

On frappait les trois coups, des ouvreuses s'entêtaient à prendre les vêtements, chargées de pelisses et de paletots, au milieu du monde qui rentrait.³⁰⁷

Puis à l'entracte :

Les spectateurs, déjà debout, gagnaient les portes. [...] Dans les couloirs, on bousculait les ouvreuses qui perdaient la tête, parmi un tas de vêtements écroulés.³⁰⁸

Enfin, à la fin du spectacle, cette fois dans un article du *Voleur illustré* :

On sait ce qui compose leurs profits : location de petits bancs et de coussins, droits de vestiaires, etc... Le premier article du code imposé à ces dames devrait leur enjoindre plus de politesse et, quand elles viennent vous rapporter les objets confiés à leur garde, de ne pas trop bousculer les spectateurs, en leur marchant sur les pieds, sans même demander pardon au public.³⁰⁹

L'auteur de cet article, comme la plupart de ses contemporains, aurait aimé qu'on enjoigne les ouvreuses à plus de politesse. Si c'est le lot de tous les Parisiens, dans les théâtres de la capitale, les récits de provinciaux choqués par ces comportements discourtois ne manquent pas non plus. En voici un exemple :

Et ce n'est pas seulement les artistes que les provinciaux jugent avec sévérité, ce sont encore les pièces, jusqu'au personnel de nos théâtres. Je sais, par exemple, que l'importunité de nos ouvreuses les exaspère. Un de mes amis, furibond, me disait encore hier qu'il ne comprenait pas comment nous pouvions tolérer une pareille vexation.³¹⁰

³⁰⁷ Emile ZOLA, *Nana*, Paris, Charpentier, 1881, 524 p.

³⁰⁸ *Ibidem*

³⁰⁹ « L'envers du rideau », in *Le Voleur illustré*, tome 35, N°1367, 13 septembre 1883

³¹⁰ Emile ZOLA, *Le Naturalisme au théâtre*, Charpentier, 1895, 407 p.

Il semblerait même que les ouvreuses poussaient le vice jusqu'à imposer aux provinciaux ou aux étrangers une redevance encore plus élevée, jouant ainsi avec machiavélisme sur leur ignorance :

*On se plaint d'elles parce que, paraît-il, elles prélèvent, avec une certaine ardeur, sur les provinciaux et les étrangers, le petit impôt auquel les Parisiens se soumettent d'habitude avec résignation.*³¹¹

Rançon, bruit, impolitesse, vexation : les spectateurs étaient d'autant plus agacés qu'il leur fallait payer pour subir cela. Certains en concluaient parfois à l'absurdité de cette situation et à l'inutilité de ces ouvreuses dans les théâtres :

*Les ouvreuses sont tout à fait inutiles, pour les spectateurs du moins, et même très assommantes.*³¹²

Non contents d'invectiver les ouvreuses et de leur reprocher violemment leur attitude, le paroxysme est atteint : selon certains, les ouvreuses devraient même disparaître totalement du paysage théâtral. Mais ce vœu le plus cher, semble inatteignable, tant elles semblent inamovibles :

*Les ouvreuses ne devraient d'abord pas exister ; mais enfin elles sont, subissons-les.*³¹³

Dans *Le Figaro*, au début de l'année 1867, une joute par courriers interposés oppose même des habitués du théâtre à quelques ouvreuses de loges. La lettre de ces dernières est d'ailleurs un des seuls témoignages d'ouvreuses dont nous disposons.

Une spectatrice ne mâche pas ses mots et se joint à ce qu'elle appelle une « croisade entreprise contre les petits abus existants dans les théâtres et autres lieux publics. » Le pourboire est bien sûr ce qui retient en tout premier son attention :

*Il y a des gens qui ont été nourris et qui ont vécu avec l'idée qu'il est dû quelque chose à l'ouvreuse. C'est là une grave erreur, tant qu'on ne fait, bien entendu, qu'accepter un service que vous doit l'administration du théâtre.*³¹⁴

³¹¹ « Journal d'un vaudevilliste », *Le Gaulois*, Numéro 6844, 6 septembre 1900

³¹² *Le Voleur Illustré*, 5 septembre 1889

³¹³ Jules MARAIS-LERICHE, « De la réforme administrative du théâtre en France », in *Revue des races latines*, volume 21, 1860

Elle colporte ensuite les rumeurs sur le passé des ouvreuses :

On vous dira que ces dames sont d'anciennes jolies femmes, et que nous leurs devons bien d'adoucir un peu leur retraite du monde, en leur payant les soins plus ou moins empressés qu'elles rendent ?³¹⁵

Elle questionne l'utilité de la profession :

Nous voilà en plein dans la mendicité, car c'est tout aussi bien mendier d'offrir un service dont on n'a pas besoin, que d'ouvrir une portière de voiture qu'on peut bien ouvrir soi-même de l'intérieur.³¹⁶

Et elle va même jusqu'à les traiter nommément de voleuses :

Enfin, sans vouloir ne faire peau neuve que pour les étrangers [...] laissez-moi vous dire que, si les classes riches de certains pays sont loin de trouver exorbitant le prix principal de nos théâtres, elles ne comprennent absolument rien à ces grimaces intéressées des ouvreuses, qui sentent le lazzarone d'une lieue.³¹⁷

La violence de ces récriminations attire une réponse des ouvreuses, représentées par une certaine Anne de Saint Félix. Le rédacteur du *Figaro*, qui arbitre ce débat, ne cache pas son ironie dans des apartés caustiques placés entre parenthèses :

La lettre que vous avez publiée contre nous dans votre numéro du 1er mars est anonyme, et nous le comprenons, car ceux qui ont la lâcheté de calomnier et d'écrire des injures [...] n'ont pas le courage de se faire connaître ni même de signer leurs écrits. (Est-ce un duel que vous voulez ?...)³¹⁸

Pour se défendre, les ouvreuses font appel à la pitié des spectateurs envers la précarité de leur fonction :

Pour être admise ouvreuse, il faut d'abord être recommandable et recommandée par des personnages influents (diable !), puis verser un cautionnement de 200 à 600 fr. selon l'importance du théâtre. Ce cautionnement, réalisé à force d'économies et quelque fois de privations, passe

³¹⁴ *Le Figaro*, 1867, N°106

³¹⁵ *Ibidem*

³¹⁶ *Ibidem*

³¹⁷ *Ibidem*

³¹⁸ *Le Figaro*, 1867, N°111

souvent dans une faillite, car elles ne sont malheureusement pas rares dans les théâtres. ³¹⁹

Elles soulignent la qualité de leur service :

*Les services que nous rendons ne sont pas si douteux que le prétend ce monsieur ; a-t-on besoin de renseignements, quels qu'ils soient, on s'adresse à l'ouvreuse ; est-on indisposée, malade, l'ouvreuse s'empresse de donner ses soins et de requérir le médecin s'il y a lieu. A-t-on perdu des bijoux, un porte-monnaie, oublié dans sa loge un objet quelconque, on est très heureux de retrouver tout cela par les soins et l'intermédiaire de l'ouvreuse.*³²⁰

Enfin, elles éloignent l'accusation de frivolité :

*Nous ne sommes pas non plus, comme il le dit « d'anciennes jolies femmes » qui demandent leur retraite au public du théâtre : nous sommes des femmes de ménage, mères de famille (cela, c'est respectable). Notre retraite, c'est le travail du jour joint aux longues veillées, car les bénéfices du théâtre ne suffisent pas pour subvenir aux besoins de la famille.*³²¹

➤ De la domestique à l'ouvrière

▪ La femme de chambre du théâtre

En étudiant les représentations, il semble que les thèmes relayés se rapprochent des thématiques de la domesticité en général. Cela confirme d'autant plus que les ouvreuses de loges seraient les bonnes du théâtre. Le caractère archétypique du personnage résulterait alors d'une volonté de caricaturer celles qui sont «au service de ». Ce préjugé a peut-être été construit pour avoir le sentiment de mieux les maîtriser. L'accumulation de défauts nous renvoie à la notion d'encombrement, un thème bourgeois à travers lequel on perçoit le détachement progressif d'une classe dominante vis-à-vis de son personnel de service.

Dans un siècle où l'un des marqueurs de la bourgeoisie réside dans les employés de maison, il n'est pas étonnant pour le public de théâtre de rencontrer chaque soir une domesticité parallèle incarnée par les ouvreuses. Cependant, ces « domestiques du théâtre » sont d'une

³¹⁹ *Ibidem*

³²⁰ *Ibidem*

³²¹ *Ibidem*

part imposées, et d'autre part partagées. Les spectateurs n'ont pas choisi les femmes qui les servent, et leur autorité est d'autant plus atrophiée qu'ils n'en sont pas les seuls « maîtres ». En somme, le public ne peut obtenir l'ascendant sur les ouvreuses qu'en les achetant avec les pourboires, alors qu'il a l'habitude, dans la sphère privée, d'user d'une autorité induite par son statut de maître. Maurice Vaucaire résume bien ce sentiment dans ces deux vers assassins :

*Laisse donc, je ne te dois rien ;
Femme de chambre qu'on m'impose.*³²²

À travers ces représentations, nous avons vu que le monde bourgeois raillait l'ouvreuse, qu'il la ridiculisait. En fait, l'œil du temps voit l'ouvreuse, et ne peut l'ignorer. Elle lui rappelle qu'il n'est pas autonome dans le théâtre. Elle est, certes, à son service, mais elle est en réalité son guide, son initiatrice. C'est aussi ce qui différencie fondamentalement l'ouvreuse de loges de la bonne domestique : elle est souveraine en son théâtre, au contraire de la femme de chambre.

Prenant leur rôle à contresens, les ouvreuses nuisent au spectacle et au public, au lieu de servir l'un et l'autre comme elles le devraient. Alors qu'elles sont engagées par le théâtre pour améliorer la qualité de la sortie au spectacle, elles sont en fait, par leur attitude tapageuse et effrontée, les premières ennemies de cette soirée. Censées être, au théâtre, les domestiques des spectateurs, elles leurs sont en fait plus nuisibles qu'utiles. Cela n'est pas sans rappeler la thématique littéraire récurrente du personnel de maison déloyal, ou des valets qui se retournent contre leur maître. Les spectateurs en viennent donc à faire valoir leurs « droits » de maître, qui sont bafoués par les ouvreuses :

*Elles ne devraient rien demander, rien provoquer, ni office, ni récompense. Le spectateur, en payant sa place, a droit à un préposé pour l'y conduire pour rien ; il a droit à la paix, au silence, à la tranquillité. Avec le mode actuel, il n'a rien de tout cela. [...] Le spectateur a pourtant le droit de n'être pas rançonné par cet impôt indirect, dont il retire si peu d'avantages en somme, que beaucoup payeraient volontiers pour qu'on leur en épargnât les nombreux inconvénients.*³²³

³²² Maurice VAUCAIRE, *Effets de théâtre*, Paris, Lemerre, 1886, 134 p.

³²³ Jules MARAIS-LERICHE, « De la réforme administrative du théâtre en France », in *Revue des races latines*, volume 21, 1860

Pour en finir avec l'ambiguïté de cette fonction, certains contemporains des ouvreuses n'hésitaient pas à proposer, non pas la disparition du service, mais la mutation de l'ouvreuse en employé :

*Est-ce que l'administration ne pourrait pas avoir des employés pour faire le service de ces femmes et nous sauver de leurs mains sales qui nous cramponnent ?*³²⁴

Pour autant, la domesticité a disparu du monde bourgeois, alors que les ouvreuses sont restées dans les théâtres, mais elles ne doivent en réalité leur salut qu'à leur mutation en hôtesse.

- Quelques tentatives d'innovation

Certains directeurs de théâtre, entendant les réclamations des spectateurs mécontents, avaient proposé des aménagements pour pallier les impertinences des ouvreuses. Par exemple, le Théâtre de la Gaîté avait pris des mesures spécifiques en 1874, comme le relatait alors *le Figaro* :

*Une innovation. Toutes les ouvreuses portent un numéro d'ordre, brodé en or sur un ruban vert. Les ouvreuses surnuméraires ont une lettre de l'alphabet brodée en argent sur un ruban groseille. De cette façon, le public saura toujours à quelle ouvreuse il a affaire. Il prendra son numéro comme il prend celui d'un cocher ou d'un commissionnaire, et non seulement toutes les erreurs deviennent impossibles, mais ces dames observeront d'avantage les règles de la politesse dont il leur arrive parfois de s'écarter.*³²⁵

Grâce à ces cocardes, les spectateurs pouvaient repérer les ouvreuses discourtoises et s'en plaindre directement à l'administration du théâtre. De même, aux Bouffes-Parisiens, le directeur avait eu des velléités de supprimer les ouvreuses au pourboire pour les remplacer par des grooms salariés :

³²⁴ *Le Voleur Illustré*, 5 septembre 1889

³²⁵ *Le Figaro*, Numéro 324, 1874

On prête au nouveau directeur des Bouffes-Parisiens des projets absolument révolutionnaires au point de vue de l'administration du théâtre, notamment au point de vue du service de la salle.

C'est ainsi qu'il supprimerait les ouvreuses et les remplacerait par des grooms en uniforme, qui feraient à la fois le service du placement des spectateurs et celui du vestiaire. Le public ne serait tenu à aucune espèce de rétribution.³²⁶

- Début d'une prise de conscience : le public compatissant ?

L'attente vaine à laquelle l'ouvreuse fait face, et la vie sacrifiée dont elle est souvent l'objet, interpellaient parfois le spectateur. C'est comme s'il ouvrait enfin les yeux sur le dénuement de ces bonnets roses : une prise de conscience d'un certain rapport de classe, dans l'esprit de l'époque. L'industrialisation du théâtre au XIX^{ème} siècle a certainement joué un rôle dans la dégradation des conditions de travail des ouvreuses. S'inscrivant dans l'émergence des classes laborieuses du XIX^{ème} siècle, tout en gardant les caractéristiques qui les rapprochaient des domestiques, les ouvreuses ont été parfois défendues :

Eh bien ! Je voudrais plaider en faveur des ouvreuses les circonstances atténuantes, et puisque leur profession est de celles que l'usage a consacrées, au moins convient-il d'en démontrer ici toutes les vicissitudes et d'intéresser en sa faveur le public. [...] Disons-le tout de suite, l'ouvreuse, en général, ne roule pas sur l'or, comme pourrait le penser la naïve famille de provinciaux qui se voit dépouiller pour un temps, au théâtre, de ses parapluies et de ses manteaux. Si son empressement nous irrite, apprenons du moins que les quelques sous que nous lui offrons sont sa seule ressource et que, la plupart du temps, cette créature qui rêve toute seule sous un bec de gaz dans un tortueux corridor de théâtre, c'est une pauvre mère de famille, qui se demande comment elle nourrira demain ses enfants, pendant que l'on se tord de rire sur les banquettes de la salle. [...] Nous souhaiterions que les directeurs voulussent bien se préoccuper de la situation de ces modestes auxiliaires de leurs théâtres, qui ont à lutter non seulement contre la parcimonie du public, mais aussi contre le vestiaire officiel que chaque théâtre est obligé d'avoir par mesure administrative, et qui est tenu par des hommes.³²⁷

L'auteur de cet article s'emploie ici à déconstruire le mythe. Certes, l'ouvreuse est un personnage consacré, néanmoins il faut en dire la vérité. Les spectateurs ne cessent de la vilipender, mais une fois installés dans la salle ils l'oublient et s'amusent tandis qu'elle reste

³²⁶ *Le journal des débats*, 14 septembre 1888

³²⁷ VERSIN, « L'ouvreuse de théâtre » in *Les métiers de femmes à Paris*, La Presse, n°189, 7 juillet 1884

dans le couloir, toujours aussi pauvre et seule. Il décrit même plus précisément les raisons de leur indigence :

On se demandera peut-être ce que deviennent les ouvreuses pendant que les théâtres où elles exercent leur métier sont fermés. Elles chôment purement et simplement, et aucune indemnité ne leur est allouée pour ce temps de disette.³²⁸

³²⁸ *Ibidem*

CONCLUSION

Bonnet rose sur la tête et petit banc à la main, l'ouvreuse de loges du siècle des théâtres est bien un personnage archétypique. Indéboulonnable en son temps, elle fascinait autant qu'elle agaçait, et c'est ce paradoxe qui rendit les imaginations si prolifiques à son égard :

*L'ouvreuse de Paris est maintenant un être hybride et difficile à définir*³²⁹

Ce travail nous a également permis de dresser un portrait relativement complet des ouvreuses de loges, dans leurs dimensions personnelles et professionnelles. Nous savons désormais avec plus de précision qui elles étaient, et comment elles travaillaient.

Ce sujet, d'apparence prosaïque, a révélé en réalité un personnage complexe, et le portrait qui en a été dressé est nuancé :

*C'est elle en effet qui voit le plus et doit juger le mieux. C'est un être abstrait, multiple, divers, qui regarde en même temps le monde réel et le monde de la scène ; qui connaît, du rideau, le devant doré, brillant, lustré, officiel, et l'envers d'un gris sale, troué, confus, plâtré, en papillotes.*³³⁰

Jouant sur plusieurs tableaux, l'ouvreuse de loges était un personnage fascinant pour ses contemporains. Figure prépondérante dans le quotidien de la vie théâtrale parisienne, son omniprésence n'a pas manqué d'en faire un véritable mythe, dont les contours restent inchangés pour toute la période étudiée :

*Nous voici arrivés à la monographie de l'espèce ouvreuse.*³³¹

Pascal Dibié décrit ainsi les concierges : « Personnages emblématiques s'il en est, les concierges à qui on a reconnu longtemps le rôle de hérauts misérables aux portes de nos immeubles ont leur part de gloire et de mystère dans l'histoire de Paris »³³². De la même manière, nous pouvons avancer que les ouvreuses sont des personnages symboliques et

³²⁹ « Journal d'une vaudevilliste », in *Le Gaulois*, Numéro 6844, 6 septembre 1900

³³⁰ Paul DAVID, « L'ouvreuse de loges », in *Paris, ou le livre des cent-et-un*, t.4, Bruxelles, 1832

³³¹ *Ibidem*

³³² Pascal DIBIE, *Ethnologie de la porte : des passages et des seuils*, Paris, Métailié, 2012, 422 p.

mythiques des théâtres. Elles furent considérées au XIX^{ème} siècle comme les indigentes de ces lieux. Analyser et décrire à rebours aujourd'hui cette profession nous permet de mettre en lumière le rôle important qu'elles ont joué dans l'histoire des théâtres, et du théâtre.

Ce constat étant fait, nous pouvons nous demander si « l'espèce ouvreuse » avait des semblables ailleurs. Comment les théâtres des autres pays du monde occidental plaçaient-ils leurs spectateurs dans les salles au XIX^{ème} siècle ? La France était-elle le seul pays à supporter « la plaie des théâtres » ?

Quelques exemples semblent confirmer que l'ouvreuse de loge « à la française » est bien une spécificité, une curiosité propre à ce contexte.

En Italie par exemple, la personne qui place les spectateurs est appelée « maschera »³³³. Ce terme spécifique, à l'origine controversée, désignait au XVIII^{ème} siècle des comédiens de la troupe de Commedia dell'arte qui venaient dans la salle en costume avant la représentation, avec leur masque de scène, pour gérer le public. Selon les témoignages oraux que nous avons recueillis, il subsista, jusque dans les années 1950, des jeunes hommes costumés et perruqués pour placer les spectateurs dans les grands théâtres italiens.

Pour ce qui est de la Grande-Bretagne, et même si les ouvreuses anglaises ne portaient pas de perruques, plusieurs sources soulignent les disparités qui existaient au XIX^{ème} siècle avec le modèle français. Cet article paru dans *l'Europe Artiste* en 1883 décrit l'interdiction des pourboires, cent ans avant la France :

M. Wilson-Barrett vient de supprimer dans son théâtre, comme cela existe déjà dans la plupart des autres à Londres, ces petites vexations qui, sous forme de contributions indirectes, augmentent, quelques fois d'une manière dispendieuse, le prix des places. Il est défendu aux ouvreuses et employés quelconques de recevoir quoique ce soit, sous peine d'être renvoyés sur le champs. Le vestiaire, les programmes, les petits bancs, tout est absolument gratuit. Une fois sa place payée, le spectateur n'a plus à mettre le main à la poche. Et ce n'est pas un de ses moindres comforts. ³³⁴

³³³ Enciclopedia dello Spettacolo, volume VII, fondata da Silvio d'AMICO, Casa editrice Le Maschere, Roma, 1960, 1862 p. : *Maschera*: c'est par ces termes d'origine controversée (on peut légitimement penser à ces deux représentants de l'autorité qui, au XVIII^{ème} siècle, masqués, se tenaient à l'entrée de la salle ainsi qu'à l'avant-scène, et veillaient au bon déroulement du spectacle en calmant les humeurs du public) que l'on désigne, au théâtre, des hommes préposés au contrôle des billets (*maschera*) et le personnel féminin (*mascherina*) accompagnant les spectateurs à leur place.

³³⁴ *L'Europe artiste*, 26 août 1883

Dans un autre article sur les théâtres anglais, il est même décrit comment les ouvreuses s'y comportent en véritables femmes de chambre :

Tout en demeurant à leurs places, ils [les spectateurs] peuvent encore se rafraîchir et se restaurer : d'accortes ouvreuses, pareilles à des femmes de chambre, avec leurs tabliers à bavettes et leurs bonnets de dentelle (ce qui complète l'illusion du « théâtre privé »), circulent sans cesse entre les fauteuils, portant sur des plateaux du thé, des glaces, des sirops, des gâteaux ; ce service se fait avec discrétion et promptitude, sans gêner ni les mouvements de spectateurs ni la conduite du spectacle.³³⁵

Même si l'auteur peut être taxé d'user d'un certain snobisme en vantant sans nuance les bienfaits de la nouveauté et de l'exotisme anglais, nous sommes tout de même très loin, avec ces soubrettes avenantes, des « mouches grouillantes » de Paris.

Un journaliste du Gaulois va même jusqu'à exhorter les ouvreuses à plus de patriotisme :

Je profite même de cette occasion pour en appeler au patriotisme des ouvreuses : quelle opinion veulent-elles que l'étranger ait de notre noble France après des exploits pareils ?³³⁶

Le vrai patriotisme, c'est peut être justement d'avoir construit, malgré elles, une exception culturelle française, aux caractéristiques certes peu amènes, mais néanmoins uniques.

L'ouvreuse de loge en tant que personnage est donc une spécificité spatiale, mais c'est aussi une spécificité temporelle. En effet, après être passé des ouvreurs mixtes aux seules ouvreuses entre le XVIII^{ème} et le XIX^{ème} siècles, la fin du XX^{ème} a vu le retour des ouvreurs masculins dans les rangs du personnel de salle, en même temps que l'accession des femmes aux postes plus élevés dans la hiérarchie de ce service. Loin d'avoir disparu, le métier d'ouvreuse et d'ouvreur a donc, au cours du XX^{ème} siècle, considérablement évolué. Un temps concurrencées par les ouvreuses de cinéma, avenantes et « nourricières », avec leurs paniers garnis de friandises, les ouvreuses de loges se voyaient alors mourir avec le théâtre, lui-même supposé disparaître au profit du grand écran. Le journal *La Rampe* relate, dès 1916, les reproches fictifs d'une ouvreuse de théâtre envers le cinéma³³⁷ :

³³⁵ « Les théâtres anglais », in *La revue de Paris*, Janvier 1900

³³⁶ « Journal d'une vaudevilliste », in *Le Gaulois*, Numéro 6844, 6 septembre 1900

³³⁷ *La rampe*, Année 2 numéro 41, 26 octobre 1916.

*Mademoiselle Mérindol [...] Qui la reconnaîtrait [...] sous les traits de la laide ouvreuse qui déclame contre le cinéma les imprécations de Camille dans la revue Tambour Battant*³³⁸, dont elle est la vedette.

Le texte n'a malheureusement jamais été imprimé mais les faits sont là : dès ses débuts, le cinéma était vu comme une menace pour les métiers du théâtre, et pour le théâtre lui-même.

Pourtant, le spectacle vivant est resté, les ouvreuses aussi. Mais leurs caractéristiques se sont décentrées vers les codes des « hôtes », du moins lorsqu'elles sont salariées. Il ne s'agit plus désormais d'être revêche, rançonneuse, et tapageuse. Au contraire, il faut se montrer féminine et aimable pour être engagée comme ouvreuse. Les consignes qu'elles reçoivent aujourd'hui auraient fait sourire les bonnets roses : maquillage, jupe ni trop longue ni trop courte, talons hauts, et sourire à toute épreuve.

Une chose n'a peut-être pas vraiment changé dans le mode de recrutement, du moins à l'Opéra: la recommandation. Une place d'ouvreuse de l'Opéra est toujours une denrée rare aujourd'hui, et la cooptation officieuse a remplacé les lettres.

De même, dans la perception que les spectateurs ont du personnel de salle, il semble que rien n'ait vraiment changé. Le public a toujours cette méfiance vis-à-vis de l'ouvreuse de loges. Il est intéressant d'observer combien il peut être déconcerté face à une porte fermée, et il est souvent difficile pour lui de comprendre pourquoi ce serait une personne inconnue qui détiendrait les clés de l'espace qu'il a loué pour la soirée, et qu'il considère donc comme son bien, de manière éphémère.

En termes de reconnaissance, le statut du personnel de salle n'a pas non plus évolué au cours du XX^{ème} siècle. Ni service administratif, ni service technique, il n'est relié à aucun autre pôle dans les théâtres, et garde cette spécificité. Les employés, en marge des autres services, font bien partie de l'institution mais travaillent côté « public », ce qui les isole symboliquement et concrètement des autres travailleurs du spectacle. Pour exemple, tandis que les services administratifs ne sont pas concernés par le travail du dimanche et des jours fériés à l'Opéra, les syndicats de machinistes ont récemment obtenu d'être payé double pour les représentations dominicales, mais le service de la salle, pourtant présent de la

³³⁸ *Tambour Battant* était une revue en deux actes et trois tableaux de Messieurs Hugues Delorme et A-C Carpentier, donnée au théâtre des Capucines.

même manière que les services techniques et artistiques, n'est pas conventionné de cette façon.

Peut-on se passer totalement de l'ouvreuse de loges ? On pourrait se dire qu'à part dans les théâtres à l'italienne, son existence n'a plus de sens puisque, intrinsèquement, il n'y a plus de portes à ouvrir dans les salles modernes. D'ailleurs, les théâtres populaires ont essayé, au cours du XX^{ème} siècle, de dissocier de la sortie au spectacle ce symbole hérité du théâtre bourgeois. De fait, dans certains théâtres modernes, l'action de l'ouvreuse, ou plutôt du placeur ne serait pas, objectivement, nécessaire. Pour autant, ce personnage reste un mythe, indissociable de l'expérience théâtrale, et du lieu auquel il est attaché. Dans ces conditions, il y a fort à parier que la plupart des spectateurs se sentiraient désorientés dans un théâtre sans ouvreuses. Le traumatisme du pourboire reste pourtant vivace dans les théâtres privés dont c'est encore le mode de fonctionnement, et nombreux sont ceux qui grincent des dents à la vue de la main tendue de l'ouvreuse. L'hypocrisie des petits bancs ayant disparu, c'est désormais telle une mendicante que l'ouvreuse « au pourboire » réclame son « dû ». En revanche, dans les théâtres où le personnel de salle est salarié, la relation avec le public s'est assainie, du moins dans leurs rapports à l'argent. Mais, une appréhension subsiste : au service, les ouvreuses n'en demeurent pas moins les dépositaires de l'autorité et de la connaissance du lieu. Les problématiques ont néanmoins changé, et la pratique du spectacle vivant s'est considérablement normée. Aujourd'hui, le public se doit de respecter un horaire fixe ce qui implique pour les ouvreuses un double changement de statut : d'une part elles ne sont réellement actives que durant l'entrée en salle et les entractes, d'autre part elles ajoutent un nouvel argument à l'animosité du public en empêchant les retardataires d'entrer, après le début du spectacle.

Malgré ces évolutions, le cœur du métier reste inchangé. Contrôler les billets, prendre le vestiaire, placer les spectateurs... Et surtout attendre. Dans le but de dynamiser sa communication et de recruter un nouveau public, la nouvelle direction de l'Opéra de Paris a commandé la réalisation d'un film sous la forme très courue d'un abécédaire. Et les ouvreurs, puisque maintenant le masculin l'emporte sur le féminin, ont été choisis pour illustrer la lettre « P » : Patience.

ETAT DES SOURCES

1. Productions artistiques

➤ Iconographie

- BERAUD Jean, *Les ouvreuses*, 1885, aquarelle 49 x 34, coll. Privée
- BERTAL, *L'ouvreuse de loges* (Auguste RICARD), Paris, Barba, 1870, 64 p.
- DAUMIER Honoré, *Physiologie de la portière* (James ROUSSEAU), Paris, Aubert, 1841, 120 p.
- DAUMIER Honoré, "Les Théâtres au mois d'août" in *Croquis d'été*, Paris, Charivari, août 1856
- Id., "Un jour de représentation à bénéfice", in *Croquis Parisiens*, Paris, Charivari, 1852
- DORÉ Gustave et TRICHON Auguste, « Frédéric prit le parti d'interroger l'ouvreuse », *Le Journal pour tous*, 1857.
- GATINE Georges-Jacques, LANTE Louis-Marie, « Paris Ouvreuse de loge », in *Costumes d'ouvrières parisiennes*, Paris, s.n., 1824, 53 p.
- SARCEY, Francisque, *Paris vivant : le théâtre*, dessins de Mrs A. Gérardin, A. Lepère, L. Moulignié... [et al.]; gravures de Mrs Cl. Bellenger, F. Noël, H. Paillard... [et al.]. 1893.
- STEINLEN Théophile-Alexandre, « Les Ouvreuses » (LASSAIGUES et FLEURIGNY), *Gil Blas Illustré*, 1890
- TRAVIES Charles Joseph, "Une ouvreuse de loge" in *Scènes de mœurs*, Achenbach Foundation for graphic art

➤ Littérature :

- BALZAC Honoré de, *Code des Honnêtes gens*, s.l., Nautilus, 2002 [1825], 219 p.
- CHERBULIEZ Victor, « Le Bel Edwards » in *Amours fragiles*, Paris, Hachette, 1906, 331 p.
- COPPÉE François, « L'Ouvreuse » in *Vingt contes nouveaux*, Paris, Alphonse Lemerre, 1881, 266 p.
- DAUDET Alphonse, *Jack*, Paris, Dentru, 1876, 672 p.

- DUMAS Alexandre, *Le Capitaine Pamphile*, Paris, Calmann Levy, 1884, 384 p.
- GAUTIER Théophile, *et alii, La croix de Berny, La Presse*, 1845
- GERMAIN Auguste, *La Belle-Hélène : grand roman parisien*, Paris, Librairie moderne, 1901, 967 p.
- GONCOURT Edmond et Jules de, *Germinie Lacerteux*, Paris, Quantin, 1886, 308 p.
- GOZLAN Léon, *Les Nuits du Père Lachaise*, Paris, A. Lemerle, 1845, 375 p.
- GUINOT Eugène, « Les veuves du diable » *in Le diable à Paris, Paris et les Parisiens*, Paris, Marescq, 1853, 274 p.
- HUYSMANS Joris-Karl, *À rebours*, Paris, Charpentier, 1884, 290 p.
- LEBLANC Maurice, *Le bouchon de cristal*, Paris, Pierre Lafitte et C^{ie}, 1912, 330 p.
- LEROUX Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, Société d'Editions et de Publications, 1926, 197 p.
- LOLIEE Frédéric, *La fête impériale*, Paris, Jules Tallandier, 1926, 371 p.
- MUSSET Alfred de, « Mimi Pinson », *in Oeuvres complètes. Nouvelles et Contes*, Paris, Charpentier, 1888
- PROUST Marcel, *A la recherche du temps perdu. Du côté de chez Swan*, Paris, Gallimard, 1988 [Grasset, 1913], 708 p.
- RICARD Auguste, *L'Ouvreuse de loges*, Paris, G. Barba, 1870, 64 p.
- SAND George, *Consuelo*, Paris, Michel Lévy, 1856, tome 3, 411 p.
- SARDOU Victorien : *L'heure du spectacle*, Paris, Charpentier, 1878, 35 p.
- ZOLA Emile, *Nana*, Paris Gallimard, 2002, [1880], 508 p.

➤ Poésie

- HUGO Victor, « Pendant une maladie », *in Chansons des rues et des bois*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1982 {1866}, 441 p.
- GALIPAUX Félix, *Pour casinoter. Comédies, saynètes, monologues, fantaisies*, Paris, Paul Ollendorf, 1895, 254 p.
- GINISTY Paul, *Les idylles parisiennes*, Paris, 1881, 136 p.
- VAUCAIRE Maurice, *Effets de théâtre*, Paris, Lemerre, 1886, 134 p.

➤ Théâtre :

- FEYDEAU Georges, *La Dame de chez Maxim*, Paris, Omnibus, 1994 [1889], 182 p.
- Id., *Le Dindon*, in *Théâtre complet*, tome II, Paris, Editions du Béliet, 1949, 259 p.
- MEILHAC Henri, HALEVY Ludovic, « Tricoche et Cacolet », in *Théâtre de Meilhac et Halévy*, t.8, Paris, Calmann-Lévy, 1902, 464 p.

➤ Musique, opérettes

- LASSAIGUES Jules, FLEURIGNY Henry de, « Les Ouvreuses » in *Gil Blas Illustré*, 1890
- CHABRIER Emmanuel (paroles : FUCHS Paul, LYON Henry), « Duo de l'ouvreuse de l'Opéra Comique et de l'employé du Bon Marché », in *Cent moins ONU*, 1888
- MAHIET DE LA CHESNERAYE, « L'ouvreuse de loges. Air d'Octavie » in *Le théâtre : mots donnés*, Société du Caveau, Paris, A. Appert, 1864
- SCRIBE Eugène, *L'Ambassadrice*, in *Œuvres complètes*, Quatrième série, Tome VI, opéra-comique, Paris, E. Dentu, 1876

➤ Essais

- BOUCHARD Alfred, *La langue théâtrale*, Paris, Arnaud & Labat, 1878, 387 p.
- BLUM Ernest, *Journal d'un vaudevilliste 1870-1871*, s.l., Calmann Lévy Editeur, 1894, 298 p.
- CHAPPUZEAU Samuel, *Le Théâtre François*, Lyon, Michel Mayer, 1674, 326 p.
- DAVID Paul, « L'ouvreuse de loges », in *Paris, ou le livre des cent-et-un*, t. 4. Bruxelles, 1832.
- GENEST Emile, *L'Opéra connu et inconnu*, Paris, E. de Boccard, 1920, 390 p.
- GONCOURT Edmond et Jules de, *Journal des Goncourt : Mémoires de la vie littéraire*, Paris, G. Charpentier et Cie, 1888, Troisième volume
- ROUSSEAU James, *Physiologie de la portière*, Paris, Aubert, 1841

- VERSIN, « L'ouvreuse de théâtre » in *Les métiers de femmes à Paris*, La Presse, n°189, 7 juillet 1884
- ZOLA Emile, *Le Naturalisme au théâtre*, Charpentier, 1895, 407 p.
- Un vieil abonné, *Ces demoiselles de l'Opéra*, Paris, Tresse & Stock, 1887, 294 p.

2. Journaux et revues

➤ *Le Figaro* :

- Numéro 290, 26 novembre 1857
- Numéro 75, 29 janvier 1867
- Numéro 106, 1^{er} mars 1867
- Numéro 111, 6 mars 1867
- Numéro 324, 5 décembre 1874
- Numéro 324, 20 novembre 1899
- Numéro 278, 5 octobre 1910
- Numéro 364, 30 décembre 1910

➤ *Le Gaulois* :

- Numéro 6844, 6 septembre 1900

➤ *La Presse*

- 22 septembre 1875
- 25 décembre 1892
- 18 janvier 1903

➤ *Le Voleur Illustré*

- 35^{ème} tome, numéro 1302, 10 juillet 1883
- 35^{ème} tome, numéro 1367, 13 septembre 1883
- 36^{ème} tome, numéro 1480 3 janvier 1884
- 41^{ème} tome, numéro 1679, 5 septembre 1889

- *Le Journal des Débats*
 - Numéro 257 14 septembre 1888
 - Numéro 28, 29 janvier 1903
 - Numéro 43, 13 février 1911
 - Numéro 355, 14 décembre 1911

- *Le Journal du Notariat*
 - 24 octobre 1912

- *L'Amusant*
 - 5 décembre 1880

- *L'Europe Artiste*
 - 26 août 1883

- *La Rampe*
 - Année 2, Numéro 41, 26 octobre 1916

- *Revue des Deux Mondes*
 - 2^{ème} période, tome 85, 14 janvier 1870
 - 3^{ème} période, Tome 25, 1878
 - 3^{ème} période, tome 57, 1883
 - 4^{ème} période, tome 150, 1898
 - 5^{ème} période, tome 7, 1902

- *Revue et Gazette musicale de Paris*
 - Numéro 1, 1^{er} janvier 1843

- *La Revue de Paris*
 - Janvier 1900

- *Revue des races latines*
 - Volume 21, 1860

3. Archives, documents administratifs

- Archives de l'Opéra (conservées à la Bibliothèque-Musée de l'Opéra National de Paris) :
 - O.ARCH. 19/98 Contrôle : liste des ouvreuses, des préposés au service de la salle, des gardes-robes. Etats de service 1849-1850 / 1866-1868
 - O.ARCH. 19/491 Personnel de salle. Documents relatifs aux ouvreuses. 1850-1859
 - O.ARCH. 19/493 Personnel de salle. Documents relatifs aux ouvreuses. 1860-1870
 - O.ARCH. 19/494 Personnel de salle. Dossiers d'ouvreuses surnuméraires 1870-1880
 - O.ARCH. 19/495 Personnel de salle. Nominations d'ouvreuses surnuméraires 1877-1889
 - O.ARCH. 19/496 Nominations et mutations dans le personnel de contrôle 1877-1891
 - O.ARCH. 19/497 Rapport sur le service général du contrôle 16 juillet 1879
 - O.ARCH. 19/499 Documents concernant les ouvreuses 1871-1880
 - O.ARCH. 19/503 Recommandations pour des postes de contrôleurs et d'ouvreuses
 - O.ARCH. 19/516 Rapports d'Alexandre, inspecteur principal 1890-1910
- Archives de l'Opéra Comique (conservées à la Bibliothèque-Musée de l'Opéra National de Paris) :
 - O.C.ARCH. 19/52 : Personnel. Etat du personnel au 15 août 1869.
- Archives Nationales :
 - F²¹ II 926 : Rapports de Planté, inspecteur des théâtres.

BIBLIOGRAPHIE

- **Histoire générale du théâtre :**

BERTHIER Patrick, *Le Théâtre au XIX^e siècle*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1986, 127 p.

PIERRON Agnès, *Le Théâtre. Ses métiers, son langage*, s.l., Hachette, 1994, 111p.

RYKNER Arnaud, *Les Mots du théâtre*, Toulouse, Presse Universitaire du Mirail, 2010, 128 p.

- **Histoire des lieux du théâtre :**

BARBIER Patrick, *La Vie quotidienne à l'Opéra au temps de Rossini et de Balzac, Paris 1800-1850*, Paris, Hachette, 1987, 179 p.

LATOUR Geneviève et CLAVAL Florence (dir), *Les Théâtres de Paris*, Paris, Délégation à l'action artistique de la ville de Paris, 1991, 292 p.

WILD Nicole, *Dictionnaire des théâtres parisiens au XIX^e siècle*, Paris, Aux amateurs de livres, 1989, 520 p.

- **Histoire culturelle du théâtre**

CHARLE Christophe, *Théâtres en capitale. Naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres, et Vienne, 1860-1914*, Paris, Albin Michel, 2008, 576 p.

GOETSCHER Pascale, YON Jean-Claude, « Histoire culturelle du spectacle vivant : un nouveau champ pour l'histoire culturelle ? » in MARTIN Laurent et VENAYRE Sylvain (dir), *L'Histoire culturelle du contemporain*, s.l., Nouveau Monde Editions, 2005, 436 p.

YON Jean-Claude, *Histoire culturelle de la France au XIX^e siècle*, Paris, Armand Colin, 2010, 320 p.

Id., *Une Histoire du théâtre à Paris. De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Aubier, 2012, 437 p.

Id., *Les Spectacles sous le Second Empire*, Paris, Armand Colin, 2010, 512 p.

- **Histoire des femmes, et des métiers féminins :**

BATTAGLIOLA Françoise, *Histoire du travail des femmes*, Paris, La Découverte, 2008, 128 p.

DAUBIÉ Julie-Victoire, *La Femme pauvre au XIX^e siècle*, s.l., Paris, Côté-femmes, 1992, 175 p.

MARTIN-FUGIER Anne, *La bourgeoise*, Paris, Grasset, 1983, 315 p.

Id., *Comédienne*, Paris, Editions du Seuil, 2001, 408 p.

Id., *La Place des bonnes. La domesticité féminine à Paris en 1900*, Paris, Perrin, 2003, 377 p.

SCHWEITZER Sylvie, *Les femmes ont toujours travaillé : une histoire de leurs métiers, 19^e et 20^e siècle*, Paris, O.Jacob, 2002, 329 p.

ZANCARINI-FOURNEL Michelle, *Histoire des femmes en France, XIX^e-XX^e siècle*, Rennes, Presse universitaire de Rennes, 2005, 255 p.

- **Symboles et mythologie :**

BELFIORE Jean-Claude, *Dictionnaire des croyances et symboles de l'Antiquité*, Paris, Larousse, 2010, 1073 p.

CHEVALIER Jean, GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des Symboles*, Paris, Robert Laffont, 1982, 1041 p.

ELIADE Mircea, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1987, 185 p.

- **Thématique de la porte. Histoire des concierges :**

DEAUCOURT Jean-Louis, *Premières loges. Paris et ses concierges au XIX^e siècle*, Paris, Aubier, 1992

DIBIE Pascal, *Ethnologie de la porte : des passages et des seuils*, Paris, Métailié, 2012, 422 p.

MAIN Elizabeth, « La Concierge dans l'imaginaire parisien 1830-2004 » in TSIKOUNAS Myriam (sous la dir. de), *Imaginaires urbains du Paris romantique à nos jours*, Paris, 2011, 364 p.

- **Thèmes connexes :**

BELLANGER Claude et alii, *Histoire générale de la presse française*, Paris, PUF; t. II, *De 1815 à 1871*, 1969, 465 p., t. III, *De 1871 à 1940*, 1972, 687 p.

MULLON Marianne, *Origine et histoire des noms de famille : essai d'anthroponymie*, s.l., Errances, 2002, 196 p.

MARTIN-FUGIER Anne, *La Vie Élégante, ou la formation du Tout-Paris*, Paris, Perrin, coll. « Tempus », 2011, 596 p.

ANNEXES

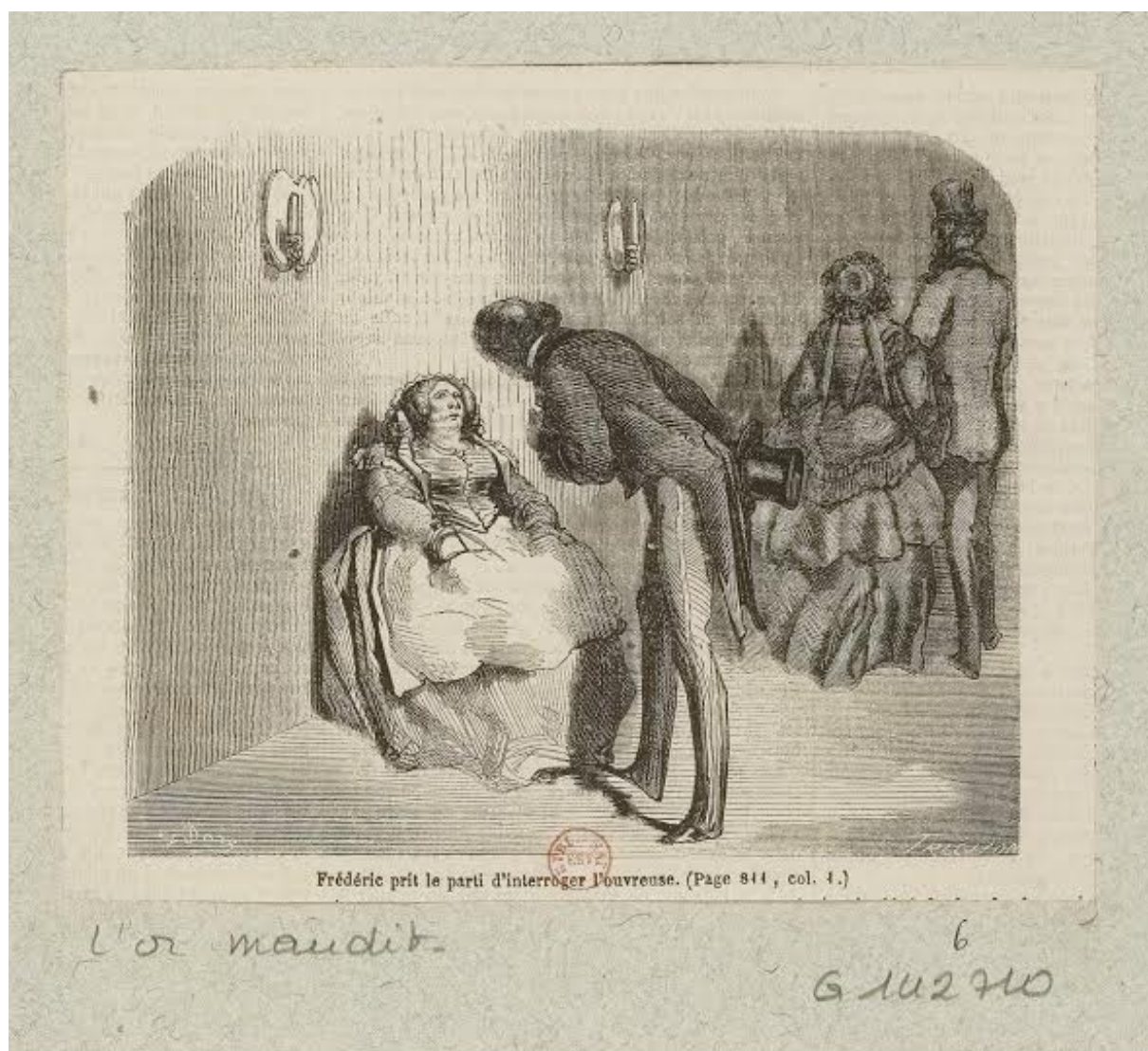
1 - Illustration de Théophile-Alexandre STEINLEN pour la chanson « Les Ouvreuses » de Jules LASSAIGUES et Henry de FLEURIGNY (*Gil Blas Illustré*, 1890)



2 - Illustration de Honoré DAUMIER pour *Physiologie de la portière* de James ROUSSEAU (Paris, Aubert, 1841, 120 p.)



3 - Gustave DORÉ et Auguste TRICHON : « Frédéric prit le parti d'interroger l'ouvreuse », publiée dans le *Journal pour tous* en 1857.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

4 - Illustrations de BERTAL pour *L'ouvreuse de loges* d'Auguste RICARD, (Paris, Barba, 1870, 64 p.)



Le père Martin fut annoncé : — Qu'il entre! dit une voix rude,



Madame Laclé engraisse, et elle dit : — Je n'ai pas été la plus adroite dans tout cela.



— Monsieur, dit madame Laclé, on n'est pas content de vous rue de Provence.



La duchesse de Mirecourt entra dans la loge, suivie de son petit cousin.

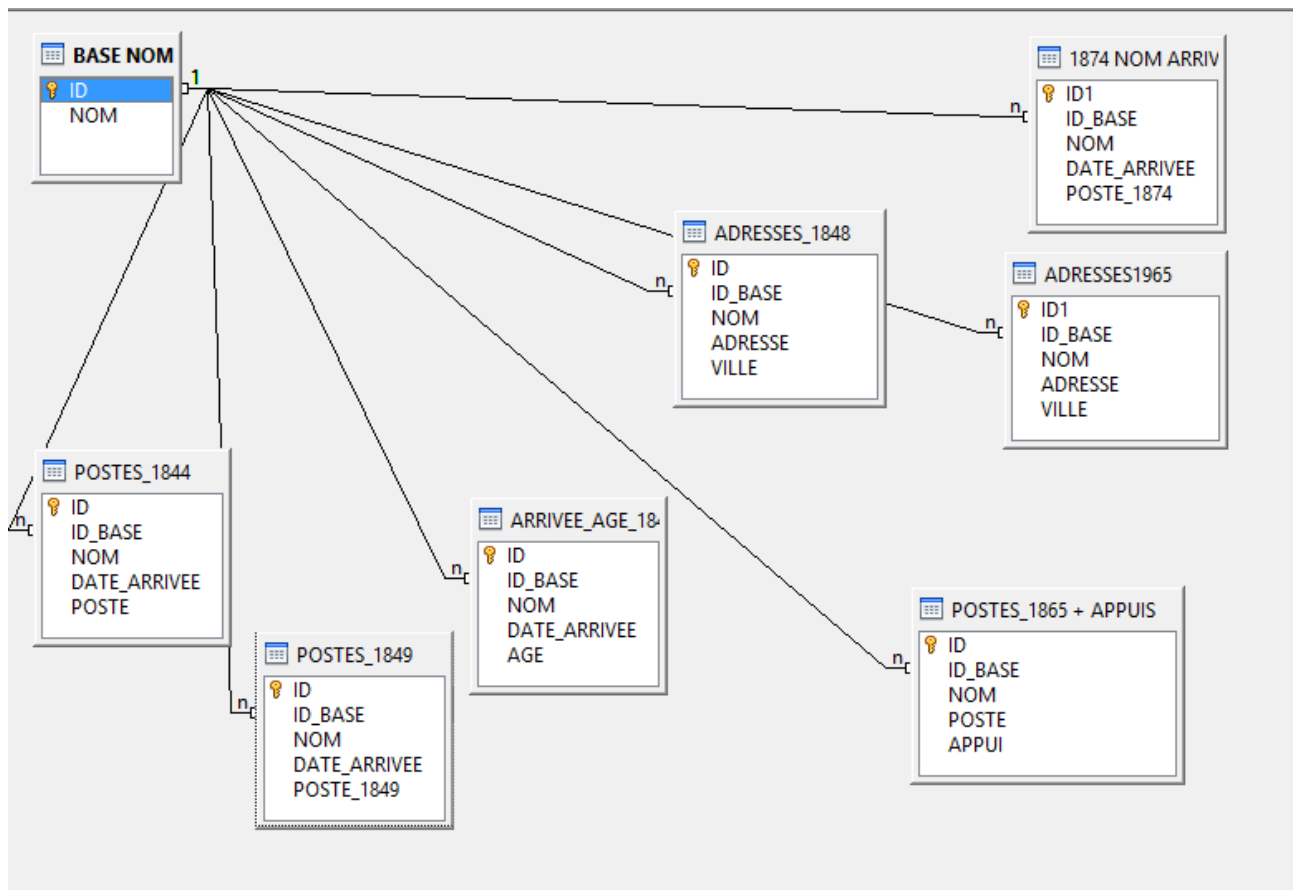
5 - Charles Joseph TRAVIES, "Une ouvreuse de loge" in *Scènes de mœurs*, Achenbach Foundation for graphic art



6 - Tableau des patronymes d'ouvreuses issus d'une liste des employées du service de la salle de l'Opéra de Paris en 1802 (CO 107) avec leur origine supposée, selon le *Dictionnaire des noms de famille* de Jean TOSTI (www.jeantosti.com).

PATRONYMES	ORIGINE
DEROSIÈRES	AUBE
DANIEL	BRETAGNE - CÔTES D'ARMOR
JOLY	TRÈS DISPERSÉ
GOHAS	ERREUR D'ORTHOGRAPHE
HERY	BRETAGNE - CÔTES D'ARMOR
LAURENT	TRÈS DISPERSÉ (VOSGES)
PARISOT	VOSGES
GILLET	ISÈRE
CHEVRIER	VOSGES
ROMAIN	TRÈS DISPERSÉ
FONTPRÉ	ERREUR D'ORTHOGRAPHE
PREVOT	TRÈS DISPERSÉ (VOSGES)
BEAUVILLIERS	CENTRE
GREVIN	PICARDIE
LEBLOND	NORMANDIE - PICARDIE
DESSÉ	NORD
DUFRENE	NORMANDIE - PICARDIE
DURAND	TRÈS DISPERSÉ
LEFAURE	CREUSE
FAUCQUE	DISPERSÉ
DUMAS	DISPERSÉ
BRETEUIL	DISPERSÉ

7 - Base de données : relations entre les différentes tables élaborées à partir des archives administratives de l'Opéra de Paris



8 – Base de données : table de base de toutes les identités

	ID	NOM
	75	
	74	
	39	ALBIN
	43	ALIZARD
	18	ALSBERG
	55	BAAS
	37	BATENUY
	72	BERTOUX
	68	BILLARDEAU
	26	BONARDI
	58	BONTEMPS
	48	BOSQUET
	63	BRAUX
	28	CAZIER
	1	CHARPENTIER
	69	CHEVRION
	14	CORNET
	27	CORNETT
	51	COSTE
	17	COUILBEAU
	59	DANGLES
	50	DAUPHIN
	20	DELAUNAY
	36	DETEUVE
	62	DRAPIER
	5	DROUIN
	7	FAUCQUE
	6	FELTIN
	52	FRONTEAU
	46	GAILLARD
	40	GARD
	67	GEOFFRAY
	35	GEORGES
	73	GOCILLAUD
	31	GODEFROY
	57	GROU

	ID	NOM
	47	HARDY
	44	HENRIETTE
	13	JARY
	33	JOSEPH
	64	JOUSSET
	29	LANGEVIN
	30	LANGUET
	24	LAUNAY
	49	LEBERT
	19	LEBORGNE
	60	LECLERC
	23	LETESSIER
	11	LORICHON
	42	M.BLANDIN
	56	MAGNY
	53	MARJOLET
	12	MERCIER
	41	MESSIN
	71	MILLET
	16	MILLOT
	22	MOLINIER
	2	MONET
	10	PALM
	4	PAQUET
	15	PAYOT
	66	PELET
	54	PERRIER
	65	PETIT
	3	PORTIER
	70	POTTIER
	38	POULAIN
	34	RACT
	61	REITERSTEIN
	25	SAUVADET
	21	SIRE
	32	TABUTIN

9 - Base de données : les tables

1848 : date d'entrée en fonction des ouvreuses et âge en 1848

	ID	ID_BASE	NOM	DATE_ARRIVEE	AGE
	26	18	ALSBERG	1844	55
	33	26	BONARDI	1848	
	35	28	CAZIER	1848	
	1	1	CHARPENTIER	1817	58
	20	14	CORNET	1832	45
	34	27	CORNETT	1848	
	24	17	COUILBEAU	1838	49
	30	20	DELAUNAY	1844	43
	12	36	DETEUVE	1830	57
	10	5	DROUIN	1826	52
	9	7	FAUCQUE	1826	65
	8	6	FELTIN	1826	50
	21	40	GARD	1832	75
	11	35	GEORGES	1827	58
	2	31	GODEFROY	1817	72
	19	13	JARY	1832	36
	6	33	JOSEPH	1825	73
	36	29	LANGEVIN	1848	
	37	30	LANGUET	1849	
	27	19	LEBORGNE	1844	53
	17	11	LORICHON	1831	47
	14	12	MERCIER	1831	59
	25	41	MESSIN	1843	64
	23	16	MILLOT	1834	52
	28	22	MOLINIER	1846	34
	31	2	MONET	1821	63
	13	10	PALM	1831	49
	7	4	PAQUET	1825	57
	22	15	PAYOT	1834	70
	4	3	PORTIER	1825	47
	16	38	POULAIN	1831	63
	5	34	RACT	1825	57
	32	25	SAUVADET	1848	
	29	21	SIRE	1846	30
	3	32	TABUTIN	1819	68
	18	8	TASSIN	1832	45



1848 : Adresses des ouvreuses

ADRESSES_1848 - OUVREUSES - OpenOffice Base: Table Data View



Fichier Édition Affichage Insertion Outils Fenêtre Aide

	ID	ID_BASE	NOM	ADRESSE	VILLE
	31				
	32				
	30				
	18	1	CHARPENTIER	AU THEATRE	PARIS
	1	2	MONET	RUE OLIVIER 2	PARIS
	28	3	PORTIER	RUE JJ ROUSSEAU 8	PARIS
	27	5	DROUIN	RUE DES ACACIAS 40	MONTMARTRE
	22	6	FELTIN	RUE COQUENARD 24	PARIS
	15	7	FAUCQUE	RUE COQUENARD 17	PARIS
	24	8	TASSIN	RUE PINON 16	PARIS
	23	10	PALM	RUE LEPELLETIER 18	PARIS
	21	11	LORICHON	PASSAGE DE L'ARCADE 8	MONTMARTRE
	8	12	MERCIER	RUE NOTRE DAME DE LORETTE 9	PARIS
	12	13	JARY	RUE COQUENARD 7	PARIS
	9	14	CORNET	RUE ROCHECHOUARD 81	PARIS
	11	15	PAYOT	RUE COQUENARD 21	PARIS
	4	16	MILLOT	RUE ROCHECHOUART 33	PARIS
	16	17	COUILBEAU	RUE COQUENARD 21	PARIS
	13	18	ALSBERG	AU THEATRE	PARIS
	7	19	LEBORGNE	AU CONSERVATOIRE	PARIS
	14	20	DELAUNAY	RUE NEUVE SAINT EUSTACHE	PARIS
	17	21	SIRE	FAUBOURG MONTMARTRE 39	PARIS
	3	22	MOLINIER	RUE JACOB 40	PARIS
	29	23	LETESSIER	RUE RICHER 33	PARIS
	26	24	LAUNAY	RUE DES MESFAGERIER 18	PARIS
	20	25	SAUVADET	FAUBOURG MONTMARTRE 84	PARIS
	10	26	BONARDI	RUE COQUENARD 21	PARIS
	6	27	CORNETT	RUE COQUENARD 33	PARIS
	5	28	CAZIER	RUE DU POUCEAU 26	PARIS
	2	29	LANGEVIN	RUE GRANGE BATELIERE 1	PARIS
	19	36	DETEUVE	RUE GRANGE BATELIERE 1	PARIS
	25	42	M.BLANDIN	RUE LEPELLETIER 12	PARIS

1844 : Postes des ouvreuses à date

	ID	ID_BASE	NOM	DATE_ARRIVEE	POSTE
	13	1	CHARPENTIER	1817	2L
	30	2	MONET	1821	LOGE GOUVERNEMENT
	4	3	PORTIER	1825	1L
	1	4	PAQUET	1825	RDC
	11	5	DROUIN	1826	2L
	9	6	FELTIN	1826	1L
	16	7	FAUCQUE	1826	2L
	7	8	TASSIN	1832	1L
	2	9	THOURNET	1831	RDC
	8	10	PALM	1831	1L
	5	11	LORICHON	1831	1L
	19	12	MERCIER	1831	3L
	17	13	JARY	1832	3L
	24	14	CORNET	1832	4L
	27	15	PAYOT	1834	4L
	23	16	MILLOT	1834	4L
	21	17	COUILBEAU	1838	3L
	25	18	ALSBERG	1844	4L
	26	19	LEBORGNE	1844	4L
	29	20	DELAUNAY	1844	5L
	3	31	GODEFROY	1817	1L
	10	32	TABUTIN	1819	1L
	14	33	JOSEPH	1825	2L
	6	34	RACT	1825	1L
	20	35	GEORGES	1827	3L
	12	36	DETEUVE	1830	2L
	18	38	POULAIN	1831	3L
	15	39	ALBIN	1830	2L
	22	40	GARD	1832	3L
	28	41	MESSIN	1843	4L
					

1849 : Postes des ouvreuses à date

	ID	ID_BASE	NOM	DATE_ARRIVEE	POSTE_1849
	1	1	CHARPEN	1817	2L
	2	2	MONET	1821	LOGE GOUVERNEMENT
	3	3	PORTIER	1825	1L
	4	4	PAQUET	1825	RDC
	5	5	DROUIN	1826	1L
	6	6	FELTIN	1826	1L
	7	7	FAUCQUI	1826	2L
	8	8	TASSIN	1830	1L
	9	9	THOURN	1831	RDC
	10	10	PALM	1831	1L
	11	11	LORICHC	1831	1L
	12	12	MERCIER	1831	1L
	13	13	JARY	1832	3L
	14	14	CORNET	1832	3L
	15	15	PAYOT	1834	3L
	16	16	MILLOT	1834	4L
	17	17	COUILBE	1835	2L
	18	18	ALSBERG	1844	3L
	19	19	LEBORGN	1844	4L
	20	20	DELAUNA	1845	3L
	21	21	SIRE	1846	2L
	22	22	MOLINIEI	1846	4L
	23	23	LETESSIEF	1848	1L
	24	24	LAUNAY	1848	1L
	25	25	SAUVADE	1848	2L
	26	26	BONARD	1848	3L
	27	27	CORNET	1848	4L
	28	28	CAZIER	1848	4L
	29	29	LANGEVII	1848	5L
	30	30	LANGUET	1849	2L
					

1865 : Postes des ouvreuses à date, et nom de leur protecteur

	ID	ID_BASE	NOM	POSTE	APPUI
▶	30				
	4	43	ALIZARD	BALCON	ROQUEPLAN
	12	18	ALSBERGH	2L	VÉRON
	23	55	BAAS	3L	CROSNIER
	3	72	BERTOUX	LOGE EMPEREUR	CROSNIER
	24	58	BONTEMPS		
	16	48	BOSQUET	1L	ROQUEPLAN
	5	27	CORNETT	1L	ROQUEPLAN
	19	51	COSTE	2L	
	11	17	COUILBEAU	2L	VINCENT
	18	50	DAUPHIN	3L	ROQUEPLAN
	28	62	DRAPIER	AMPHI 4L	
	10	52	FRONTEAU	1L	
	14	73	GOCILLAUD	1L	DUPONCHEL
	25	57	GROU	4L	
	15	47	HARDY	3L	ROQUEPLAN
	8	44	HENRIETTE	AMPHI 1L	ROQUEPLAN
	6	24	LAUNAY	RDC	DUHALLAY
	17	49	LEBERT	2L	ROQUEPLAN
	20	19	LEBORGNE	4L	DOUDAVILLE
	27	60	LECLERC	5L	
	2	23	LETESSIER	BALCON	ROQUEPLAN
	13	11	LORICHON	2L	VÉRON
	21	53	MARJOLET	3L	
	7	10	PALM	1L	ROCHEFOUCAULT
	22	54	PERRIER	4L	
	1	65	PETIT	RDC	ROQUEPLAN
	26	70	POTTIER	3L	GENERAL GAYAN
	29	61	REITERSTEIN	AMPHI 4L	
	9	8	TASSIN	AMPHI 1L	ROQUEPLAN
⚙					

1865 : Adresses des ouvreuses

	ID1	ID_BASE	NOM	ADRESSE	VILLE
	8	8	TASSIN	9 RUE NEUVE COQUENARD	PARIS
	6	10	PALM	22 RUE ROSSINI	PARIS
	9	11	LORICHON	25 RUE HOLOZE	MTMARTRE
	19	19	LEBORGN	15 RUE DU FAUBOURG POISSONNIERE	PARIS
	1	23	LETESSIER	12 RUE LAMARTINE	PARIS
	5	24	LAUNAY	25 RUE DES PETITS HOTELS	PARIS
	4	27	CORNET	42 RUE DU FAUBOURG MONTMARTRE	PARIS
	2	37	BATENUY	26 RUE COQUENARD	PARIS
	3	43	ALIZARD	22 RUE NAVARIN	PARIS
	7	44	HENRIET	11 RUE MONTHYON	PARIS
	11	45	TOULBEA	20 RUE LAMARTINE	PARIS
	12	46	GAILLARD	15 RUE DE LA GRANGE BATELIERE	PARIS
	13	47	HARDY	9 RUE CONSTANTINE	PARIS
	14	48	BOSQUET	50 RUE LAMARTINE	PARIS
	15	49	LEBERT	16 RUE SAINT QUENTIN	PARIS
	16	50	DAUPHIN	8 RUE PAPILLON	PARIS
	17	51	COSTE	62 RUE DES ACACIAS	MTMARTRE
	18	52	FRONTEA	47 RUE DES ACACIAS	MTMARTRE
	20	53	MARJOLE	1 BOULEVARD DES MARTYRS	PARIS
	21	54	PERRIER	25 RUE DE NAVARIN	PARIS
	22	55	BAAS	29 RUE DE L'ARCADE	PARIS
	23	56	MAGNY	58 CHAUSSEE DES MARTYRS	PARIS
	26	57	GROU	52 RUE DE CLICHY	PARIS
	24	58	BONTEM	30 RUE DU MONT THABOR	PARIS
	27	59	DANGLES	8 RUE MONTPENSIER	PARIS
	28	60	LECLERC	15 RUE DE BAGNOLET	PRÉ STGV
	29	61	REITERST	32 RUE NEUVE COQUENARD	PARIS
	30	62	DRAPIER	42 RUE MAZARINE	PARIS
	31	63	BRAUX	AU MINISTERE DE ? DE L'EMPEREUR	
	32	64	JOUSSET	48 RUE BOURBON VILENEUVE	PARIS
	33	65	PETIT	8 RUE DES VIEUX CHEMINS	MTMARTRE
	34	66	PELET	8 PASSAGE DE L'ARCADE	MTMARTRE
	35	67	GEOFFRA	8 RUE DU CHAMPS DE MARS	PARIS
	36	68	BILLARDE	7 PASSAGE DE TIVOLI	PARIS
	37	69	CHEVRIO	62 BOULEVARD BEAUMARCHAIS	PARIS
	25	70	POTTIER	24 RUE DU COLYSÉE	PARIS

1874 : Noms, dates d'entrée en fonction, et postes occupés.

	ID1	ID...	NOM	DATE_ARRIVEE	POSTE_1874
▶	8	43	ALIZARD	1850	1L
	14	55	BAAS	1857	1L
	41		BENARD	1870	SURNU
	12	72	BERTOUX	1855	1L
	28	68	BILLARDEAUX	1866	4L
	44		BONNET	1871	SURNU
	15	58	BONTEMPS	1857	LOGES SCENE
	20	63	BRAUX	1863	3L
	47		CASTAGNIER	1873	SURNU
	30		CAUET	1871	4L
	45		CHASLES	1872	SURNU
	7	51	COSTE	1848	2L
	3	17	COUILBEAUX	1835	2L
	13		DANGLOT	1856	LOGES SCENE
	10	50	DAUPHIN	1851	3L
	23	62	DRAPIER	1864	4L
	42		DUCHESNE	1871	SURNU
	16	52	FRONTEAUX	1857	1L
	27	67	GEOFFRAY	1866	4L
	19	57	GROU	1862	3L
	25		GUELORGET	1866	AMPHI 1L
	29		GUILLOTAUX	1870	4L
	9	47	HARDY	1850	2L
	4	24	LAUNAY	1845	BAIGNOIRES
	5	49	LEBERT	1847	2L
	21	60	LECLERC	1863	3L
	6	23	LETESSIER	1847	1L
	17	56	MAGNY	1858	2L
	35	53	MARJOLET	1857	2L
	37		MAX	1867	SURNU
	48		MIGNON	1874	SURNU
	1	10	PALM	1830	1L
	31		PETAINE	1871	1L
	24		PETIT	1866	AMPHI 1L
	11	65	PETIT ANNETTE	1851	BAIGNOIRES
	18	70	POTTIER	1860	3L

	ID1	ID...	NOM	DATE_ARRIVEE	POSTE_1874
	34		RACLOT	1874	5L
	22	61	REITERSTEIN	1863	3L
	36		ROBERT	1867	SURNU
	43		ROTH	1871	SURNU
	46		SORG	1872	SURNU
	26		SOUSSET	1866	4L
	2	8	TASSIN	1830	AMPHI 1L
	38		THIERY	1868	SURNU
	40		VALENCON	1869	SURNU
	32		VIEILLE	1871	4L
	9	47	HARDY	1850	2L
	4	24	LAUNAY	1845	BAIGNOIRES
	5	49	LEBERT	1847	2L
	21	60	LECLERC	1863	3L
	6	23	LETESSIER	1847	1L
	17	56	MAGNY	1858	2L
	35	53	MARJOLET	1857	2L
	37		MAX	1867	SURNU
	48		MIGNON	1874	SURNU
	1	10	PALM	1830	1L
	31		PETAINE	1871	1L
	24		PETIT	1866	AMPHI 1L
	11	65	PETIT ANNETTE	1851	BAIGNOIRES
	18	70	POTTIER	1860	3L
	39		POUGNAUD	1868	SURNU
	33		PREVOST	1872	4L
	34		RACLOT	1874	5L
	22	61	REITERSTEIN	1863	3L
	36		ROBERT	1867	SURNU
	43		ROTH	1871	SURNU
	46		SORG	1872	SURNU
	26		SOUSSET	1866	4L
	2	8	TASSIN	1830	AMPHI 1L
	38		THIERY	1868	SURNU
⚙					

10 – Base de données : requête

MOUVEMENT POSTE 44-49 - OUVREUSES.odt - OpenOffice Base: Table Data View

File Edit View Insert Tools Window Help

	NOM	POSTE	POSTE_1849	DATE_ARRIVEE
▶	PAQUET	RDC	RDC	1825
	THOURNET	RDC	RDC	1831
	PORTIER	1L	1L	1825
	LORICHON	1L	1L	1831
	TASSIN	1L	1L	1830
	PALM	1L	1L	1831
	FELTIN	1L	1L	1826
	DROUIN	2L	1L	1826
	CHARPENTIER	2L	2L	1817
	FAUCQUE	2L	2L	1826
	JARY	3L	3L	1832
	MERCIER	3L	1L	1831
	COUILBEAU	3L	2L	1835
	MILLOT	4L	4L	1834
	CORNET	4L	3L	1832
	ALSBERG	4L	3L	1844
	LEBORGNE	4L	4L	1844
	PAYOT	4L	3L	1834
	DELAUNAY	5L	3L	1845
	MONET	LOGE GOUVERNEMENT	LOGE GOUVERN	1821

11 – Acte de décès de Madame Drovilley, ouvreuse de l'Opéra, le 2 mai 1884. Archives de Paris.

Il est mentionné : « Flore Zélie Drovilley âgée de soixante huit ans ouvreuse ».

Flore DROVILLEZ, ouvreuse. Acte de Décès

de cinquante deux ans se marier, rue de Valenciennes
107 pour servir son mari et faire ses devoirs de femme
de bien. Elle est née le 25 mai 1816 à Paris.
Drovilley âgée de soixante huit ans ouvreuse,
épouse de Monsieur Drovilley, rue de Valenciennes
107, a été atteinte d'une maladie qui l'a emportée le 2 mai 1884.
Elle est décédée à son domicile, rue de Valenciennes
107, à Paris, le 2 mai 1884, à l'âge de soixante huit ans.
Elle était mariée à Monsieur Drovilley, rue de Valenciennes
107, avec lequel elle a eu deux enfants, un fils et une fille.
Son mari est décédé le 2 mai 1884, à Paris, à l'âge de
soixante huit ans. Elle a été enterrée le 3 mai 1884, à Paris,
au cimetière de la Chapelle, dans la sépulture de son mari.
Le présent acte a été dressé par le Maire de Paris, le 2 mai 1884.
Fait à Paris, le 2 mai 1884.

Il est mentionné : « Marie Hyacinthe Heurster, concierge ».



Archives de Paris

Cette image ne peut pas être réutilisée sans l'autorisation des Archives de Paris
Décès, 11e arr., 01/09/1868. V4E 1409

[illegible]

13 - Jean-Pierre PELISSIER et Danièle REBAUDO, « Une approche de l'illettrisme en France. La signature des actes de mariage au XIX^{ème} siècle dans « l'enquête 3000 familles ». », in *Histoire & Mesure*, XIX – ½, 2004, P.161 – 20

Tableau 5. *Pourcentage de non-signature des femmes par périodes de 20 ans dans les trois groupes de départements de la Figure 10 selon les groupes de métiers **

Période	Pourcentage			Effectifs			Total
	Région avec illettrisme			Région avec illettrisme			
	élevé	moyen	faible	élevé	moyen	faible	
DOMESTIQUES							
1803-1822	95	86	77	116	74	80	
1823-1842	93	87	54	233	151	223	
1843-1862	92	80	39	339	280	339	
1863-1882	76	53	16	339	289	431	
1883-1902	31	12	5	257	288	562	4 001
JOURNALIÈRES							
1803-1822	100	85	68	18	55	45	
1823-1842	100	90	64	55	160	108	
1843-1862	94	89	51	74	165	152	
1863-1882	85	63	33	57	146	178	
1883-1902	56	33	16	32	133	205	1 583
OUVRIÈRES DU TEXTILE							
1803-1822	60	85	60	5	21	15	
1823-1842	100	81	54	9	32	53	
1843-1862	70	64	36	20	65	126	
1863-1882	63	47	18	22	69	144	
1883-1902	21	12	5	23	123	187	914
CULTIVATRICES							
1803-1822	95	79	53	186	172	134	
1823-1842	94	81	48	339	285	188	
1843-1862	88	67	29	488	398	248	
1863-1882	73	46	17	506	410	227	
1883-1902	35	11	6	506	426	228	4 741
AUTRES MÉTIERS							
1803-1822	91	85	28	45	47	73	
1823-1842	87	77	21	226	129	143	
1843-1862	78	64	17	255	239	192	
1863-1882	62	38	11	252	278	261	
1883-1902	34	12	6	241	274	213	2 868
MÉTIER MANQUANT							
1803-1822	85	79	45	1 352	1 409	1 470	
1823-1842	81	72	35	862	1 078	946	
1843-1862	71	59	20	455	732	517	
1863-1882	54	40	9	298	430	322	
1883-1902	20	8	2	264	324	315	10 774

14 - Entretien avec Madame Odette-Léonne Lamy, ouvreuse de l'Opéra de 1966 à 1995

Le 08/06/2015 :

- À quel âge êtes-vous entrée à l'Opéra ?

En 1966, je ne sais plus trop. Je dirai que je devais avoir 25 ou 26 ans.

- Comment avez-vous été recrutée ?

J'ai trouvé dans un journal une annonce : ils cherchaient quelqu'un pour vendre la revue de l'Opéra dans le grand escalier. J'ai été engagée, mais ça gagnait très peu. Alors je me suis proposée comme ouvreuse.

- Aviez-vous des lettres de recommandations ?

Ah non pas du tout.

- Fallait-il payer une caution ?

Non.

- Quelle tenue portiez-vous ?

Une robe noire, des escarpins noirs, et un sac noir en bandoulière, mais discret hein ! Ils y avaient deux ouvreuses-chefs, déléguées du personnel, qui faisaient des remarques aux filles qui n'étaient pas habillées comme il fallait, à celles qui avaient des chaussures marrons par exemple...

- À quel poste avez-vous commencé ?

Aux 5èmes loges. Les surnuméraires, on commençait toujours au 5^{ème}. Après j'ai été sept ans aux baignoires. C'était en bas mais c'était un des plus mauvais postes, car on plaçait peu de spectateurs, et puis c'était des places pas très chères comme on y voit mal, alors ils ne donnaient pas beaucoup. Pour compenser un peu, je faisais en plus les toilettes à l'entracte. J'achetais moi-même les savonnettes et les essuie-mains. Ca rapportait un peu d'argent en plus !

- Aviez-vous un autre métier en parallèle ?

Oui, j'étais employée dans un bureau d'études. Mais la journée plus le soir, c'était trop ! Surtout quand ils nous ont imposé de venir faire en plus les jours d'exposition³³⁹ les samedis et dimanches... Là je n'avais plus aucun temps.

- Savez-vous si les autres ouvreuses travaillaient à côté, elles aussi ?

Je ne sais pas trop, je ne parlais pas avec les autres. Mais je dirai que non. Ils y avaient quand même les deux concierges de l'Opéra, qui étaient ouvreuses le soir.

- Vous souvenez-vous d'anciennes artistes qui seraient venues travailler comme ouvreuses ?

Non, pas à ma connaissance.

- Certaines étaient-elles employées des grands magasins ?

Non je ne crois pas. Mais chez les contrôleurs, effectivement, plusieurs étaient employés au BHV.

- Où habitiez-vous ?

Dans une chambre de bonne juste à côté de l'Opéra.

- Savez-vous où les autres habitaient ?

Non pas du tout. Je vous l'ai dit, je ne parlais pas trop aux autres.

- Vous fréquentiez-vous, entre ouvreuses, à l'extérieur de l'Opéra ?

Non ! D'ailleurs je n'aurais pas eu le temps ! Je vous l'ai dit, entre mon travail dans la journée, et l'Opéra le soir et les week-ends, je n'avais plus de temps pour rien.

- Diriez-vous qu'il y avait une bonne ambiance entre les ouvreuses ?

Non, pas vraiment. En fait, tant qu'on a été au pourboire, il y avait des rivalités. Déjà, il faut savoir que la cour ne parlait jamais au jardin. On pouvait passer 10 ans aux 5èmes loges cour sans adresser la parole aux 5èmes loges jardin, c'était très séparé ! Sauf évidemment si une fille s'aventurait à « piquer » un placement de l'autre côté. Alors là tu peux être sûr que l'autre lui tombait dessus à bras raccourci pour lui réclamer le pourboire qui lui revenait.

- Quels étaient les rapports entre les femmes et les hommes du contrôle ?

C'étaient des rapports cordiaux mais sans plus. En tout cas, il n'y avait pas de couple qui se formait !

³³⁹ Il s'agit des jours d'ouverture de l'Opéra au public. Ces « portes-ouvertes » payantes existent encore aujourd'hui, tous les jours de 10h à 17h.

- Confirmez-vous que les hommes étaient employés tandis que les femmes étaient au pourboire ?

Oui, bien sûr. Et cela a duré jusqu'en 1993. Il me semble d'ailleurs que ça fonctionne toujours comme ça au Théâtre des Champs Elysées.

- Aviez-vous des contacts avec le ballet, ou d'autres services de l'Opéra ?

Non, pas du tout.

- Pouviez-vous entrer dans la salle pendant le spectacle pour regarder ?

Oui, mais on était toujours deux par poste, et il fallait s'arranger avec l'autre fille pour alterner. Mais oui, c'était possible. Certaines allaient très souvent regarder le spectacle, d'autres jamais.

- En quoi consistaient vos tâches annexes : vestiaire, petit banc, programme ?

Moi je n'ai jamais connu les petits bancs, j'en ai vaguement entendu parler, mais ça remonte à très loin je pense.

Bien sûr nous pouvions faire le vestiaire. Nous avions chacune nos propres numéros en bois avec un cordon, comme ça se fait encore à la Comédie Française. Mais attention, nous étions responsables des objets que nous gardions ! Si un objet était perdu, nous devions le payer de notre poche. Mais si un objet était oublié, on ne le récupérait pas pour autant !

Je n'ai jamais connu le programme non plus. Je veux dire que quand je suis arrivée les ouvreuses ne vendaient plus le programme. C'était déjà un autre service, comme maintenant.

- Etiez-vous sollicitée pour des rôles officieux, comme transmettre des petits mots d'une loge à l'autre, ou encore jeter un bouquet sur scène ?

Non pas vraiment. Parfois, on nous demandait d'aller sur scène pour porter un bouquet aux artistes. Par exemple, quand le Général de Gaulle est venu, il avait prévu de donner une énorme gerbe, et c'est une ouvreuse qui l'a apporté.

- Comment perceviez-vous l'attente, qui fait partie intégrante du métier ? Que faisiez-vous pour passer le temps ?

On pouvait lire, mais discrètement. Certaines se cachaient pour tricoter, mais on n'avait pas trop le droit.

15 - « Minerva Concierga » in *Journal Amusant*, 9 février 1856 (Jean-Louis DEACOURT, *Premières loges. Paris et ses concierges au XIX^e siècle*, Paris, Editions Aubier, 1992, 260 p.)



16 – Jules LASSAIGUES, Henry de FLEURIGNY (chantée par Yvette Guilbert, dessin de STEINLEN), “Les ouvreuses”, in *Gil Blas Illustré*, c. 1890

Ce sont d’anciennes amoureuses
Pour qui la retraite a sonné !
Elles ont le teint façonné
Et des perruques désastreuses
Les ouvreuses

II
Le long des portes ténébreuses
Des baignoires et des balcons,
Elles promènent les flocons
De leur bonnets de procureuses,
Les Ouvreuses !

III
Vers les actrices savoureuses
Pour porter les billets brûlants
Des jeunes ou des vieux galants,
Elles ne sont pas rigoureuses,
Les Ouvreuses !

IV
Aves des mines langoureuses
En vous montrant votre fauteuil,
Elles vous font un petit œil ;
Mais elles sont peu dangereuses,
Les Ouvreuses !

V
En prenant de leurs mains fiévreuses
Les pelisses de chinchilla,
Elles grognent par-ci, par-là :
« Nous aussi nous fûmes heureuses ! »
Les Ouvreuses !

VI
Alors sous les voûtes poudreuses,
On entend des chuchotements :
Ce sont des noms d’anciens amants
Qu’évoquent de leurs voix pleureuses
Les Ouvreuses !

VII
Hélas ! aujourd’hui catarrheuses,
Pour s’acheter quelques rubans,
Elles n’ont que les petits bancs
Payés par des mains généreuses,
Les Ouvreuses !

VIII

Donc, et bien qu'elles soient affreuses,
Faut-il, quand on en a le temps,
Plaindre pendant quelques instants
Ces invalides amoureuses,
Les Ouvreuses

17 - MAHIET de la CHESNERAYE, « L'ouvreuse de Loges. Air d'Octavie », in *Le théâtre : mots donnés*, Société du Caveau, Paris, A. Appert, 1864

Mes bons messieurs et vous, mes belles dames,
Quand vous venez chez nous, qu'il soit permis
De souvent faire un appel à vos âmes,
Nous ne vivons que de petits profits.

Ce beau discours de l'ouvreuse de loges
S'entend partout débiter platement ;
Mais moi, qui veux être digne d'éloges.
J'ai pour chacun un adroit boniment.

Je sais meubler d'abord les vestiaires,
Car, c'est certain, la gêne et la chaleur
Sont trop souvent mauvaises conseillères,
Et font siffler les acteurs et l'auteur.

Je fais ensuite accepter le programme,
Qu'il est fort bon parfois de conserver
Pour s'en servir quand un cas le réclame...
On ne sait pas ce qui peut arriver !

Caser chacun, voilà ma grande affaire,
Selon qu'on veut voir ou bien être vu ;
Je sais parler, ou bien je sais me taire,
Et, tout à point, je pare à l'imprévu.

Lorsqu'il me vient de ces vieilles coquettes,
Sous le pastel masquant un âge mûr,
Je fais valoir, en dépit des lorgnettes,
Ces vieux portraits dans un beau clair... obscur.

J'ai sous le gaz, au profit des lorettes,
De bons fauteuils où les yeux bleus ou noirs
Peuvent piper, comme des alouettes,
Les beaux gandins venant à leurs miroirs.

Je garde encor pour les couples honnêtes,
Fuyant un père ou le mari jaloux,
Une baignoire où les doux tête-à-têtes
N'ont point d'échos chez le père ou l'époux.

Pour cette Anglaise au long col de girafe,
Et qui se paie un aimable ténor.
Je mets au jour les bouchons de carafe,
Ces diamants qui le charment encor.

Pour ces barbons qui recherchent l'extase

Dans le ballet, près de l'orchestre, à part.
J'ai des fauteuils où les yeux sous la gaze
Plongent bien haut quand vient le grand écart.

C'est moi qui vends ces bouquet qu'aux actrices
Lancent les vieux ou jeunes protecteurs ;
Puis qu'on me rend le soir dans les coulisses,
Pour les revendre à d'autres acquéreurs.

Du lycéen je connais les largesses,
En écornant le budget du bachot,
Si je lui donne à l'instant les adresses
Des Fénella, qu'on peut voir sans maillot.

Mais quand je prends mes airs d'aristocrate,
C'est dans les jours de pièces à succès,
Dans ces grands jours, ainsi que l'autocrate,
En Polonais je traite les Français.

Et si l'on vient me réclamer sa place,
Sans le chapeau, sans la bourse à la main,
Ne disant mot, d'un geste froid de glace,
D'un strapontin j'indique le chemin.

Criez, courez, dans votre humeur rageuse,
Au contrôleur conter tous vos tourments,
Sachez payer la dîme à votre ouvreuse,
Ou bien payez la dîme aux suppléments!

Quant au panne, qui croit que son sourire,
Ses grands saluts et son truc de roué
Vont me payer, je commence par dire,
Sans faire un pas : Monsieur, tout est loué.

Mais subissant, hélas ! la loi commune,
Qui veut qu'ici rien ne dure toujours,
Je vois verser le char de ma fortune,
Et se briser dans le gouffre des fours !

Alors, devant et le vide et la dèche,
Courbant mon front tout en me regimbant,
Je cherche encor, me montrant moins revêche,
À carotter deux sous de petit banc.

C'en est fini, malgré mes politesses,
A mes doux mots tous les clients sont sourds
C'en est fini ! l'on dirait que la pièce
Comme elle aussi les transforment en ours !

(Et si pourtant, par une rare chance,

Un spectateur vient réclamer mes soins,
Je ne le dois jamais qu'à l'exigence
D'un *trouvé mal* ou des *petits besoins*.

Pour oublier, messieurs, mes belles dames,
Ces tristes jours, chez nous qu'il soit permis
De souvent faire un appel à vos âmes,
Nous ne vivons que de petits profits.

18 – Emmanuel CHABRIER (paroles : Paul FUCHS, Henry LYON), « Duo de l'ouvreuse de l'Opéra-Comique et de l'employé du Bon Marché », in *Cent moins ONU*, 1888

Le sort jadis ne me faisait pas fête comme aujourd'hui
Quand je restai seule sur ma banquette jusqu'à minuit
Quand j'avais fait par hasard 3,50 dans les beaux soirs
Je remontai chauffer dans ma soupente mon café noir

Tu vins enfin ô flamme dévorante à mon secours,
Et le public naïf me fait des rentes pour me vieux jours !

J'ai été z'une modeste ouvreuse
J'étais un petit employé
Maintenant je suis riche, heureuse
Le sort enfin nous a choyé !

Carvalho !
Boucicaut !
A vous gloire dans l'histoire
Carvalho !
Boucicaut !
Ô nos sauveurs, à vous nos cœurs !

Quand tout le jour j'avais vendu la soie, le calicot
Je m'en allais écouter plein de joie Fradiavolo
C'est là qu'un soir de ton air doux et sage, je devins fou !
Hélas ! hélas ! pour nous mettre en ménage, rien ! pas un sou !

Les temps sont loin et maintenant je chante notre union !
Car grâce à toi, Boucicaut, j'ai des rentes, des millions !

J'ai été z'une modeste ouvreuse
J'étais un petit employé
Maintenant je suis riche, heureuse
Le sort enfin nous a choyé !

Carvalho !
Boucicaut !
A vous gloire dans l'histoire
Carvalho !
Boucicaut !
Ô nos sauveurs, à vous nos cœurs !

19 - Félix GALIPAUX, « Les commandements de l'ouvreuse » in *Pour casinoter*. Comédies, saynètes, monologues, fantaisies, Paris, Paul Ollendorf, 1895, 254 p.

D'abord, tu te procureras
Un bonnet rose ou bleu – pas blanc.

Cet achat fait, tu choisiras
Un théâtre petit ou grand.

Au directeur apporteras
Un très joli cautionnement,

Moyennant quoi, tu pourras,
Ouvreuse, offrir ton petit banc.

Etre impolie il te faudra
Avec tous uniformément.

Aux bonnes places caseras
Ceux qui pourboiront seulement.

Dans les couloirs bavarderas
Très haut, très fort, en tricotant.

Avant la fin, tu passeras
Au spectateur son vêtement.

Sans faute tu l'engueuleras
S'il ne te donne au moins un franc.

Des effets te débarrasseras
Longtemps avant le dénouement.

L'dernier omnibus tu prendras
Pour rentrer chez ton... ta maman.

Et sur ta robe compteras
Tes sous, ton cuivre ou ton argent.

Puis, enfin, tu t'endormiras
En savourant l'*Intransigeant*.

20 - Paul GINISTY, « L'ouvreuse » in *Les idylles parisiennes*, Paris, Paul Ollendorff, 1881, 138 p. Voir le poème complet en annexe 20.

Robe verte. Bonnet rose. Tablier noir.
Pendant l'acte, tandis qu'on rit ou que l'on pleure,
Impassible, attentive uniquement à l'heure,
Elle tricote, assise au milieu d'un couloir.

Que la vertu triomphe ou que le héros meure,
Victime d'un amour fatal et sans espoir,
Pour elle, puisque rien ne saurait l'émouvoir,
La pièce la plus courte est toujours la meilleure

Un timide amoureux parfois lui fait porter,
Pour une figurante étique et peu vêtue,
Quelque billet, brûlant d'une flamme ingénue,

Glissé dans un bouquet qu'on n'ose pas jeter,
Et pensive, elle songe avec mélancolie
A ceux qu'on lui portait – quand elle était jolie !

Tu veux donc tenter le public,
Que tu mets, sorcière morose,
Sans distinction et sans chic,
Un gentil bonnet blanc et rose ?

Tu nous viens du gouvernement,
C'est un ministre qui te nomme !
Quel dilettante est ton amant ?
Un financier, un gentilhomme ?

Est-ce un directeur amoureux
Qui veut augmenter ta fortune,
En souvenir de tes beaux yeux
Du temps jadis, ancienne brune

Laisse-moi, mais laisse-moi, chien
Vieux chien de garde en bonnet rose
Laisse donc, je ne te dois rien ;
Femme de chambre qu'on m'impose.

L'Opéra de Paris et la presse, à la veille de la Première Guerre mondiale

Karine Boulanger*

Lorsqu'en 1907 André Messager, dont la réputation de chef d'orchestre, de compositeur et de défenseur de la musique française ralliait tous les suffrages, et Leimistin Broussan furent nommés à la tête de l'Opéra de Paris pour le privilège de 1908-1914, la nouvelle de leur venue suscita un véritable espoir chez les amateurs d'art lyrique et les critiques des grands quotidiens, ainsi que ceux des revues spécialisées¹. On espérait rompre avec une routine instaurée depuis longtemps, malgré des heures glorieuses et un directeur sortant, Pedro Gailhard, qui pouvait s'enorgueillir d'un bon bilan, à la fois sur le plan artistique mais aussi au niveau financier². Après l'effervescence de la course au privilège, les journalistes suivirent ainsi de près les nouveaux directeurs. Cet intérêt marqué par la presse pour la question de l'Opéra de Paris s'explique par le fait qu'elle restait éminemment politique à cette époque et que le financement spécifique de l'Opéra pouvait conduire à des jeux d'influences journalistiques non négligeables. Cela se traduisit par

des relations très étroites voire encombrantes entre l'Opéra et la presse spécialisée : les frontières qui les séparaient s'avérèrent souvent bien poreuses, à l'image de leurs collaborateurs qui pouvaient passer rapidement de l'un à l'autre. Il convient dès lors de s'interroger, dans ce contexte politique, économique et social, sur les dynamiques complexes et sur les différents acteurs qui présidèrent à la promotion et à la réception dans les médias des œuvres de l'Opéra.

L'Opéra, au cœur de multiples enjeux

Peu après sa nomination, André Messager accorda une interview pour dévoiler le programme des créations que son associé et lui entendaient assurer. Les journalistes se complurent de fait à relater les premiers pas des futurs directeurs dans leur théâtre et ses dépendances. Certains avouèrent leur méfiance envers Broussan, inconnu à Paris à cette époque et imposé par le jeu des recommandations politiques³.

* Ingénieure d'études au CNRS, Centre André Chastel (UMR 8150).

De fait, lors de l'examen des candidatures à un nouveau privilège, le soutien des députés et des ministres demeurerait prépondérant. Il ne s'agissait pas d'un secret bien gardé : au contraire, les journaux bruissaient de ces rumeurs et prenaient parfois le relais des influences ministérielles. Plus discrètement, on achetait parfois de bons articles pour étendre sa notoriété et défendre un bilan antérieur⁴. Lors de la « campagne » précédant l'attribution du privilège de 1908-1914, le nouveau venu Leimistin Broussan, modeste chanteur lyrique ayant dirigé plusieurs théâtres de province, directeur sortant du grand théâtre de Lyon, n'hésita pas à faire jouer ses relations. Sa longue amitié avec Gaston Doumergue, ministre du Commerce et de l'Industrie, bientôt ministre de l'Instruction publique dont dépendait l'Opéra, lui assurait de figurer en bonne place parmi les autres candidats. Ce n'était pas suffisant : il fallait en effet « faire parler de lui ». Sans fortune, il s'attacha les services d'un certain Foreau qui finança une bonne campagne de presse, en échange des débuts de sa fille sur la première scène lyrique française⁵.

Inconnu quelques mois auparavant, auréolé d'une réputation quelque peu usurpée de bon gestionnaire, Broussan obtint ainsi la direction de l'Opéra avec Messager dont le prestige n'avait pas suffi à le faire nommer seul.

Très vite, malgré leur volonté de tenter d'échapper aux multiples réseaux d'influences qui pouvaient venir paralyser leur action artistique, les deux

directeurs se trouvèrent rattrapés par la réalité. Leur propre administrateur, Marius Gabion, fut imposé par Aristide Briand, ministre de l'Instruction publique à l'époque⁶. En outre, se posa la question du financement de l'Opéra de Paris qui reposait alors sur l'établissement d'une société en commandite simple. Afin de réunir des fonds suffisants (l'État n'accordait qu'une subvention annuelle de 800 000 francs), les directeurs devaient rassembler des commanditaires, détenteurs d'une ou plusieurs parts, eux-mêmes devant en acquérir chacun deux, soit 50 000 francs chacun. Ce système présentait l'inconvénient majeur de mettre la direction de l'Opéra à la merci d'un ou plusieurs commanditaires indécis, prêts à exiger mille et une faveurs (la plupart du temps l'engagement ou la distribution de certains artistes) en échange de leur argent⁷. Or, au sein de la commandite, le poids financier pouvait se doubler d'influences journalistiques encombrantes. Détenteur de quatre parts de la commandite, Max-Lyon n'obtint sans doute pas ce qu'il souhaitait et fit pression auprès de Marius Gabion par l'intermédiaire du directeur de *La Lanterne*, afin de faire entendre raison à André Messager qui refusait d'engager la soprano Zina Brozia. Les menaces étaient à peine voilées : non seulement le directeur risquait de se mettre à dos un commanditaire, donc de perdre de l'argent peut-être l'année suivante s'il ne renouvelait pas son adhésion, mais il pouvait aussi se retrouver face à une campagne de

presse défavorable. Conscient du danger, Messenger engagea la chanteuse⁸.

L'Opéra de Paris et la presse : une alliance ancienne

Dans l'ensemble, les relations de l'Opéra de Paris avec la presse n'étaient pas mauvaises et assez anciennes. L'un des premiers directeurs à avoir compris le potentiel des journaux et des grandes revues avait été le docteur Véron qui entretenait avec soin ses bonnes relations avec les journalistes lors de la création de *Robert le Diable* en 1831. À partir de la seconde moitié du XIX^e siècle, on utilisa la presse pour préparer le public aux grands événements de la saison en laissant filtrer des informations susceptibles d'exciter son intérêt et d'exacerber l'attente⁹. Petit à petit, la presse devint un élément vital de la promotion de l'Opéra et des théâtres au sens large, et donc un facteur indispensable à prendre en compte pour contribuer au bon niveau des recettes.

L'essor phénoménal de la presse, à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle, avec la multiplication des périodiques et leur très large diffusion, avait assuré des débouchés à un bon nombre d'hommes de lettres mais aussi de compositeurs qui y trouvaient un emploi provisoire en attendant mieux, un simple à-côté quand ils ne pouvaient pas encore vivre de leur plume, ou bien une chronique régulière servant de tribune à leurs opinions¹⁰. Il n'est donc pas étonnant de constater que la direction et les servi-

ces administratifs de l'Opéra, au sens large, abritaient en leur sein plusieurs de ces journalistes « par défaut ». Marius Gabion, administrateur général, et donc bras droit des deux directeurs, venait du *Temps*. Pierre Soulaïne, le secrétaire général, travaillait au *Figaro*. Lucien Billange, Maurice Lefèvre (secrétaires de la direction) et Martial Decloux dit Ténéo, prêtaient leurs plumes à différents périodiques. La direction de l'Opéra comportait alors deux postes dont la définition restait assez floue mais qui, d'une manière ou d'une autre, selon les périodes et les hommes recrutés, formaient une sorte de service de presse avant la lettre¹¹. Le secrétaire général, Pierre Soulaïne, était expressément chargé des relations avec la presse, les abonnés du théâtre et le reste du public. Ses missions étaient encore modestes, consistant essentiellement à rédiger des communiqués destinés aux principaux quotidiens. Composés à la hâte, toujours dans des termes louangeurs et avec un vocabulaire très stéréotypé, ils attiraient l'attention du public sur un nouveau spectacle, une grande reprise, l'arrivée d'un chanteur exceptionnel ou le retour triomphal d'un membre de la troupe après une absence. Le communiqué officiel se trouvait toujours reproduit tel quel dans la rubrique théâtrale des journaux. Parfois, il était écrit de toute urgence par le régisseur général ou l'un des directeurs, en l'absence de Soulaïne, quand un impondérable entraînait la modification d'une distribution prestigieuse ou tout bonnement un changement de

spectacle. Certains chanteurs exigeaient eux-mêmes un communiqué auquel on consentait à la fois pour faire la publicité du théâtre et pour s'assurer de la pleine coopération de la recrue¹².

Le communiqué officiel constituait une forme de réclame, mais il n'était pas assez important. La direction de l'Opéra avait tenté à plusieurs reprises de s'assurer une bonne publicité, régulière, mais les tarifs exigés par les journaux étaient élevés. On réservait donc cela à de grands événements, une création très attendue, ou encore à l'arrivée d'une troupe invitée, mais les compositeurs comme Camille Saint-Saëns, dont un ballet et un opéra connurent leur création entre 1908 et 1914, ainsi qu'une partie des critiques musicaux, trouvaient le battage insuffisant¹³. Les méthodes employées, en matière de publicité, visaient avant tout à flatter le snobisme des spectateurs : on publiait des extraits des feuilles de location afin de divulguer les noms des personnes les plus en vues ayant déjà réservé leur place, on jouait sur le sentiment d'une pénurie imminente de billets. Afin d'entretenir l'attente et la curiosité, on multipliait les bulletins, donnant l'avancée des répétitions au jour le jour. Employée lors des travaux de nettoyage et de restauration de la salle, avant le premier spectacle du nouveau privilège en janvier 1908, cette recette fut remise à l'ordre du jour fin 1913 lorsque plusieurs théâtres européens se lancèrent en même temps dans le montage de *Parsifal*. Messenger et Broussan y eurent de nouveau recours

au printemps 1914, aiguillonnés par la concurrence du directeur du futur privilège, Jacques Rouché, qui bombardait la presse spécialisée de communiqués annonçant ses projets, au détriment de l'actualité du théâtre¹⁴. Cette divulgation d'informations parfois « confidentielles » orchestrée par l'administration du théâtre se trouvait, de façon assez ironique, concurrencée par les multiples indiscretions imprimées dans ces mêmes journaux et qui embarrassaient la direction de l'Opéra, contrainte de démentir ou de devoir avouer une difficulté qu'il eut mieux valu taire.

L'essor des illustrations, gravures ou photographies, dans les quotidiens et les revues, l'émergence de luxueuses publications illustrées comme *Le Théâtre*, *Musica*, puis *Comoedia illustré*, entraînaient les instances dirigeantes du théâtre à prêter des clichés. Il s'agissait de photos à l'origine destinées aux archives, prises en studio (pour les artistes en costumes) ou bien sur scène, quand les décors venaient d'être montés sur le plateau. Ils n'étaient généralement pas commentés, mais servaient de prétexte à des articles détaillant un nouveau spectacle. Les décors et costumes étant achevés peu de temps avant la première, on communiquait bien plus tôt des prises de vue des maquettes, donnant par ce biais un avant-goût de l'allure de la production¹⁵. Ces articles préparés en amont étaient sans doute la plupart du temps commandés par l'Opéra. Quelques témoignages directs et l'étude de tous les articles pré-

cédant une première démontrent que, dans certains cas, la direction de l'Opéra utilisait ses relations avec la presse pour faciliter sa propre promotion. Ainsi, quand *Comoedia* désigna un nouveau critique pour couvrir les spectacles de l'Opéra, Louis Bourgois dit Borgex fut sur le champ convoqué par les directeurs. Le résultat ne se fit pas attendre : après une période extrêmement tendue entre le quotidien et le théâtre, les relations s'apaisèrent du jour au lendemain et Borgex rédigea toute une série d'articles sur le fonctionnement de l'Opéra, en y glissant de nombreux éléments qu'il n'avait pu connaître que grâce aux services du théâtre. Par la suite, Borgex publia la plupart des articles préparatoires aux créations, en employant les clichés des maquettes des décors et des costumes fournis par l'Opéra, et en relayant les propos du responsable des services artistiques (conception des décors et costumes) auprès des lecteurs¹⁶. Les liens entre la direction et ce journaliste étaient suffisamment forts pour qu'on envisage de lui demander d'intervenir pour essayer de contrer Gabriel Astruc qui annonçait sa volonté de jouer la *Pénélope* de Fauré dans son Théâtre des Champs-Élysées. La direction de l'Opéra voulait bien admettre que l'œuvre n'était pas adaptée à la scène de son propre théâtre, mais refusait de la voir partir chez un nouveau concurrent¹⁷.

Les cadres de l'Opéra rédigeaient parfois eux aussi des articles importants. Lucien Billange, éphémère secrétaire de la direction au début du privilège, pu-

blia deux ou trois articles (très modestes) dans *Comoedia*. Cette tentative ne fut pas renouvelée étant donné le climat délétère qui commençait à s'installer à cette époque entre le théâtre et ce journal, mais aussi sans doute parce que les journalistes du quotidien ne se privaient pas de railler les erreurs de Billange dans les textes des programmes de l'Opéra. Maurice Lefèvre, qui succéda à Billange en 1912, reprit les choses en main et profita de relations plus calmes avec *Musica* et de la qualité de cette revue pour proposer de grands articles bien illustrés. Le premier, en novembre 1912, reprenait le schéma d'un texte plus ancien, à la gloire de Pedro Gailhard. Les suivants avaient pour sujet la création de *Fervaal*, toujours en mettant à l'honneur le théâtre et la confiance que lui témoignait le compositeur, Vincent d'Indy¹⁸.

Les compositeurs et les librettistes se souciaient bien entendu de la publicité faite à leurs ouvrages et la direction de l'Opéra était attentive aux moindres propos élogieux décernés à son égard par les auteurs ou les interprètes. On exploitait les courriers, les déclarations faites dans l'enthousiasme de la générale ou de la première. Le régisseur général, Paul Stuart, nota dans son journal les mots prononcés par Saint-Saëns lors du montage de *Déjanire* dans l'optique de les exploiter dans les journaux¹⁹. Les journalistes se moquaient de ce qu'ils qualifiaient de « certificats de bonne conduite ». Pour relever le prestige du théâtre, on fit reproduire des courriers de Felix Mottl

et d'Otto Lohse, venus diriger *L'Anneau du Nibelung* et *Tristan et Isolde*. Maurice Lefèvre n'hésita pas à divulguer dans *Musica* les billets envoyés par Vincent d'Indy à ses principaux interprètes, ainsi qu'à son metteur en scène, pour la création de *Fervaal*²⁰. Les auteurs veillaient aux informations imprimées dans les programmes, souvent diffusées ensuite dans les critiques des journaux. Jules Massenet surveilla de très près la rédaction de l'introduction et du synopsis de *Bacchus* en 1909. Il communiqua à Martial Ténéo des notes de son librettiste, l'homme de lettres Catulle Mendès, et le reprit quand il constata quelques coquilles. Mort dans un accident de chemin de fer peu de temps auparavant, Catulle Mendès, qui avait exercé une activité de critique musical et dramatique au *Journal*, ne pouvait plus prendre la plume pour défendre l'opéra qu'il avait écrit avec Massenet. Conscient de l'animosité d'une partie des collègues de Mendès et peut-être des faiblesses du livret, le compositeur comprit que l'absence de son collaborateur aurait des conséquences très graves pour son œuvre²¹. De fait, présenté au plus fort de la lutte entre la direction de l'Opéra et le quotidien *Comoedia*, assassiné par l'ensemble de la critique, l'ouvrage chuta pour ne plus jamais être remonté, malgré une préparation soignée. Déjà, en 1908, Vincent d'Indy était intervenu dans un long article imprimé en première page de *Comoedia* pour tenter de défendre la production d'*Hippolyte et Aricie* dans laquelle il s'était particu-

lièrement impliqué, ayant édité la partition employée par l'Opéra et participé aux répétitions²².

La liberté du critique musical

Si la collusion entre les dirigeants de l'Opéra et le monde de la presse était trahie par des articles relativement complaisants, parfois même commandités, ainsi que par la rémunération d'un critique musical comme Martial Ténéo pour l'élaboration des programmes du théâtre, les comptes rendus des représentations révélaient en revanche une certaine indépendance des critiques²³. Les grands quotidiens et les revues spécialisées désignaient au début de chaque année un ou plusieurs journalistes chargé de rendre compte des spectacles. Munie de cette liste, la direction du théâtre octroyait alors des entrées de faveur. Le journaliste avait accès à toutes les représentations, y compris ce que l'on nommait la « générale publique », qui précédait la première représentation d'un nouvel ouvrage et à laquelle étaient conviés des invités choisis. On se méfiait beaucoup des critiques et on s'appliquait à ne pas les froisser, de crainte que leur déplaisir ne transparaisse dans leur article et ne nuise au succès du nouveau spectacle²⁴.

La plupart des critiques se contentaient de préparer un article pour la première représentation d'une création. Ceux qui, comme Adolphe Jullien au *Journal des débats*, disposaient d'une chronique hebdomadaire dans une

revue, consacraient parfois quelques lignes à des reprises ou à des spectacles du répertoire. L'arrivée de *Comoedia* à l'automne 1907 bouleversa ces pratiques. Fondé par Henri Desgranges, ce quotidien se spécialisa dans l'univers théâtral et lyrique. Au fil des numéros, ses critiques musicaux chroniquaient toutes les soirées avec une véritable liberté de ton.

Chaque publication, chaque plume possédait sa propre tonalité : Arthur Pougin au *Ménestrel* ne cachait pas son peu de goût pour Wagner. La publication de l'éditeur Heugel veillait à ne pas trop égratigner Massenet et ne relayait pas les polémiques. Pierre Lalo au *Temps* et Adolphe Jullien faisaient preuve de sérieux et argumentaient chaque reproche en professant un véritable respect pour André Messager, directeur et chef d'orchestre. *Le Théâtre* soutenait l'Opéra et son critique, Henri de Curzon, gardait cette ligne. Louis Schneider, mordant lorsqu'il écrivait pour *Comoedia*, se conformait à la ligne éditoriale du *Théâtre* quand il y publiait des articles. *Musica* conservait une certaine neutralité, en tous les cas dans les grands articles illustrés. Gabriel Fauré, qui couvrait les premières pour *Le Figaro*, était un ami de Messager et il formulait ses critiques avec circonspection. Le directeur du périodique, Gaston Calmette, intervint avec force en 1909 pour prendre la défense de l'Opéra en proie à de violentes attaques²⁵. Celles-ci avaient été lancées par le critique attitré de *Comoedia*, le compositeur Louis Vuillemin, déter-

miné à provoquer la chute des directeurs associés.

L'affaire avait débuté par la lassitude du critique, déçu de constater que les nouveautés qu'il espérait avec l'arrivée d'une nouvelle direction se faisaient toujours attendre et que les faiblesses de l'institution n'avaient pas encore trouvé de remède. Ses comptes rendus, de plus en plus désagréables, finirent par laisser la direction de l'Opéra qui commit l'erreur de lui ôter son accréditation. Piqué au vif, Vuillemin décida de poursuivre son travail, soutenu par sa rédaction bien décidée à prouver l'indépendance totale du nouveau quotidien en payant ses places²⁶. Ce qui avait commencé par des articles défavorables évolua alors vers un bras de fer, une violente polémique, l'appel au ministre responsable, la fronde d'une partie des commanditaires et faillit déboucher sur le départ des deux directeurs de l'Opéra. Depuis les colonnes des comptes rendus de fin de journal, Vuillemin s'était transporté dans celles des grands articles de seconde et troisième page. L'équipe de choc des critiques des grandes premières (Henri Gauthier-Villars dit Willy et Louis Schneider) lui avait emboîté le pas²⁷. Dépités par la réalité du fonctionnement routinier de l'Opéra, les journalistes du nouveau quotidien n'eurent de cesse de détruire ce qu'ils avaient pourtant encensé entre la fin de 1907 et le début de 1908. Pendant ce temps-là, les directeurs tentaient de résister alors qu'ils se trouvaient eux-mêmes à couteaux tirés. On eut quelques

exemples assez comiques de critiques assassines suivies du communiqué officiel hyperbolique de l'Opéra. Les révélations scandaleuses se succédaient, les périodiques concurrents prenaient parti et tentaient de ramener Vuillemin à la raison²⁸. Finalement, ce fut un excès de confiance du critique et un titre mal pondéré qui fournirent à la direction de l'Opéra l'ouverture qu'elle cherchait. Elle assigna *Comoedia* en justice. La transformation fut quasi immédiate : Louis Vuillemin hanta encore quelques mois la rubrique des comptes rendus, puis se trouva remplacé pendant ses congés d'été par une nouvelle recrue, Louis Borgex²⁹. Convoqué par les directeurs du théâtre, il accepta sans doute de collaborer et cette ligne de conduite, modérée, honnête mais un peu tiède, fut poursuivie par son successeur, Charles Cornet dit Tenroc.

Cet épisode, exceptionnel par sa violence, eut de graves conséquences car il discrédita pour longtemps l'équipe du nouveau privilège et contribua à l'échec d'une création, le *Bacchus* de Massenet. Il illustre aussi l'équilibre précaire maintenu entre la presse et une institution théâtrale de premier plan.

Le pouvoir de la presse constituait une réalité que les directeurs d'un théâtre subventionné comme celui de l'Opéra, érigé en modèle national, ne devaient en aucun cas négliger mais

il ne s'agissait que de l'un des pouvoirs auxquels ils se trouvaient confrontés quotidiennement, dans un contexte où monde politique, financier et presse étaient liés par le jeu des amitiés, des obligations, et où le fonctionnement même de l'Opéra dépendait de fonds privés. Pour autant, le destin de l'Opéra était-il entièrement soumis à la plume des critiques musicaux, des éditorialistes et des directeurs de journaux ?³⁰

En dépit des attaques dont les autorités de l'Opéra faisaient l'objet et de la vigilance dont elles faisaient preuve à l'égard des comptes rendus imprimés après les premières représentations d'une nouvelle œuvre, la programmation du théâtre ne se trouvait jamais altérée par la réception de mauvaises critiques. L'arbitre suprême restait la recette, comme le prouve le maintien à l'affiche pendant plusieurs semaines à l'automne 1913 des *Joyaux de la Madone*, dénigrés par la plupart des journalistes musicaux, mais dont la mise en scène attirait le public. L'analyse des relations entre la presse et l'Académie nationale de Musique, sur la durée d'un privilège, montre que si les quotidiens et les revues pouvaient ternir la réputation du théâtre, provoquer des scandales, la direction de l'Opéra ne se privait pas en revanche d'utiliser leurs colonnes pour assurer sa propre promotion.

Bibliographie

Bury, Marianne et Laplace-Claverie, Hélène dir., *Le miel et le fiel. La critique théâtrale en France au XIX^e siècle*, Paris, PUPS, coll. « Theatrum mundi », 2008.

Goubault, Christian, *La critique musicale dans la presse française de 1870 à 1914*, Paris-Genève, Slatkine, 1984.

Patureau, Frédérique, *Le palais Garnier dans la société parisienne, 1875-1914*, Liège, Mardaga, 1991.

Reibel, Emmanuel, *L'écriture de la critique musicale au temps de Berlioz*, Paris, Honoré Champion, coll. « Musique-musicologie », 39, 2005.

Notes

¹ Cet article prend sa source dans une thèse de l'EPHE soutenue sous la direction de Catherine Massip. Karine Boulanger, *L'Opéra de Paris sous la direction d'André Messager et de Leimistin Broussan (1908-1914), fonctionnement, répertoire et réalisations scéniques*, Paris, 2013, vol. I, partie II, p. 233-265.

² Pour une étude du long directorat de P. Gailhard, voir Anne-Marie Gouiffès, *Pedro Gailhard, un artiste lyrique à la direction de l'Opéra de Paris, 1884-1907*, thèse dactyl., Université de Paris-IV, 3 vol., 2000.

³ Paris, Archives nationales (par la suite abrégé Arch. nat.), AJ¹³ 1194, interview par F. Depierre, 24/01/1907. Louis Schneider se montrait circonspect à l'égard de Broussan : « La question de l'Opéra », *Gil Blas*, 24/01/1907.

⁴ K. Boulanger, *L'Opéra de Paris sous la direction d'André Messager...*, 2013, vol. I, partie I, p. 72-79. Claire Paolacci, *L'ère Jacques Rouché à l'Opéra de Paris (1916-1945), modernité théâtrale, consécration du ballet et de Serge Lifar*, thèse dactyl., Université de Paris-I, 2006, vol. I, p. 184.

⁵ Les liens entre Broussan et Doumergue furent particulièrement exposés lors de la crise orchestrée par *Comoedia* entre 1908 et 1914.

C'est aussi ce journal qui révéla l'affaire Foreau, avec la confirmation de l'un des commanditaires, le marquis de Fresnoys. Jeanne Foreau chanta quelques représentations en 1908. Voir K. Boulanger, *L'Opéra de Paris sous la direction d'André Messager...*, 2013, vol. I, partie I, p. 75-76, 101. E. Rouzier-Dorcières, « Le roman d'un jeune homme pauvre », *Comoedia*, 13/12/1908 et dans le même périodique, L. Vuillemin, « Opérons l'Opéra », 25/02/1909.

⁶ K. Boulanger, *L'Opéra de Paris sous la direction d'André Messager...*, 2013, vol. I, partie I, p. 72-79. La réputation de Broussan fut mise à mal dès 1908, avec une enquête sur sa gestion de l'opéra de Lyon, peu commentée par la presse parisienne qui n'en eut pas connaissance à temps, mais évoquée par une adresse du député de la Seine Georges Berry en 1909 (« Interpellation à l'Assemblée nationale, 1^{er} avril 1909 », *Journal officiel de la République française, débats parlementaires, chambre des députés*, 02/04/1909, p. 951-955). Sur les liens entre Gabion et Briand, connus de tous, voir Henry Février, *André Messager, mon maître, mon ami*, Paris, Amiot-Dumont, coll. « Jeunesse de la musique », 1948, p. 139.

⁷ Sur le fonctionnement et le financement de l'Opéra, voir K. Boulanger, *L'Opéra de Paris sous la direction d'André Messager...*, 2013,

vol. I, partie I, p. 47-71 ; Frédérique Patureau, *Le palais Garnier dans la société parisienne, 1875-1914*, Liège, Mardaga, 1991, p. 58-72.

⁸ Paris, Bibliothèque-Musée de l'Opéra (abrégé par la suite BMO), dossier d'artiste, Zina Brozia, lettre du 02/05/1907 : « Cher Monsieur Gabion, Par trois fois j'ai signalé à M. Broussan l'intérêt qu'il me semblait y avoir à donner une audition à Melle Brozia de l'Opéra-Comique. On se fait des amis par de bons procédés et la manière de faire est presque toujours pour beaucoup dans le succès [...] Vous êtes très bien placé pour indiquer à M. Messenger ce bon et simple procédé qui ne peut que lui faire des amis ». Max-Lyon tenta de nouveau d'imposer la chanteuse pour la création des *Joyaux de la Madone* en 1913, sans succès (Paris, BMO, RE 37, Journal de Régie - abrégé par la suite JR -, 30/08/1913). Messenger avait déjà refusé d'engager la femme d'un autre journaliste (Marguerite de Saint-Marceaux, *Journal 1894-1927*, Myriam Chimènes éd. et dir., Paris, Fayard, 2007, p. 504). Le directeur de *L'Écho de Paris*, Marcel Hutin, avait à cœur les intérêts des chanteuses Agnès Borgo et Germaine Le Senne et intervint plusieurs fois en leur faveur (Paris, BMO, RE 34 et 36, JR, 17/02/1910 et 18/09/1912).

⁹ Rémi Campos et Aurélien Poidevin, *La scène lyrique autour de 1900*, Paris, L'œil d'or, 2012, p. 46-47. Un battage particulièrement important fut organisé autour de *L'Africaine*, le dernier opéra de Meyerbeer, mais le long délai du montage final finit par lasser le public, voir Hervé Lacombe, *Les voies de l'opéra français au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 1997, p. 73.

¹⁰ Sur la critique musicale au XIX^e siècle, voir Emmanuel Reibel, *L'écriture de la critique musicale au temps de Berlioz*, Paris, Honoré Champion, coll. « Musique-musicologie », 39, 2005, et Christian Goubault, *La critique mu-*

sicale dans la presse française de 1870 à 1914, Paris-Genève, Slatkine, 1984. Voir aussi Romain Piana, « La diversification du discours critique après le Second Empire : la rubrique de "soirée" », *Le miel et le fiel. La critique théâtrale en France au XIX^e siècle*, Marianne Bury et Hélène Laplace-Claverie dir., Paris, PUPS, coll. « Theatrum mundi », 2008, p. 43-54.

¹¹ Cette définition des postes est basée sur ce que l'on connaît du fonctionnement de l'Opéra à cette époque et sur la description d'Emile Genest, *L'Opéra connu et inconnu*, Paris, E. de Boccard, 1920, p. 136-137.

¹² Paris, BMO, RE 36, JR, 15/07/1912, sur les protestations du régisseur général, furieux de faire le travail de Soulaïne. Les notes demandées par les chanteurs reviennent fréquemment sous la plume du régisseur, voir par exemple celle pour Jean Altchevsky (Paris, BMO, RE 37, JR, 15/07/1913).

¹³ Il y eut des pourparlers avec *Le Petit Parisien* en 1913 (Paris, Arch. nat., AJ¹³ 1195 II, lettre de la direction de l'Opéra à G. Gros, 14/04/1913). Sabine Teller-Ratner, *Camille Saint-Saëns, 1835-1921, a Thematic Catalogue of his Complete Works, vol. II, the Dramatic Works*, Oxford, Oxford University Press, 2012, p. 364, lettre de C. Saint-Saëns à Jacques Durand, 04/12/1908. Voir aussi les observations de Pierre Méaly sur la venue de la Scala à l'Opéra pour quelques représentations, « *La Vestale* », *Comoedia*, 20/01/1909 et, pour comparaison, la lettre de Gabriel Astruc à Serge Diaghilev pour la publicité des Ballets russes (Jean-Michel Nectoux, Ilia Samoilovitch Zilberstein, Vladimir Alexeïevitch Samkov, *Serge Diaghilev. L'art, la musique et la danse. Lettres, écrits, entretiens*, Paris, INHA-Vrin, coll. « Musicologie », 2013, p. 334, n°138, 18/04/1911).

¹⁴ Voir les articles publiés dans *Comoedia* avant le 25 janvier 1908, puis les communiqués de

décembre 1913, et enfin ceux de février 1914 dans le même périodique.

¹⁵ K. Boulanger, *L'Opéra de Paris sous la direction d'André Messager...*, 2013, vol. I, partie II, p. 245-248, sur les aspects techniques de ces prises de vue, voir Rémi Campos et Aurélien Poidevin, *La scène lyrique...*, 2012, p. 33-36.

¹⁶ Paris, BMO, RE 34, JR, 16/08/1910; on n'hésita pas à le rappeler à l'ordre (même source, 09/03/1910). L. Borgex, « À l'Opéra. La vie d'un théâtre. Décors et machinistes »; « À l'Opéra. La vie d'un théâtre. Les costumes »; « À l'Opéra. La vie d'un théâtre. La direction artistique des costumes et des décors », articles parus dans *Comoedia*, 05/08/1910, 05/09/1910 et 16/09/1910. Pour la promotion des nouvelles productions par le biais des photos des maquettes, voir par exemple, L. Borgex, « À l'Opéra. Avant *Siberia*. Les costumes »; « En attendant *Siberia*. M. Umberto Giordano et son œuvre. Ce que seront les décors »; « Une grande première à l'Opéra. Avant *Fervaal* »; « Avant *Fervaal*. L'œuvre de Vincent d'Indy », *Comoedia*, 27/05/1911, 04/06/1911 (avec R. Sacchetti), 30/11/1912 et 06/12/1912.

¹⁷ Paris, BMO, RE 36, JR, 06/11/1912. Le régisseur général, Paul Stuart, écrivit : « M. Broussan me parle aussi de *Pénélope*, à ce propos, M. Broussan me suggère l'idée de souffler à Borgex, ou à un autre, qu'à propos de *Pénélope* donnée par Gabriel Fauré à Astruc, il y aurait peut-être à dire qu'il est extraordinaire que le directeur du Conservatoire national de musique donne à un théâtre rival et concurrent des théâtres nationaux un ouvrage qui, s'il ne convient pas au cadre de l'Opéra, pouvait être représenté à l'Opéra-Comique ».

¹⁸ Maurice Lefèvre, « La saison à l'Opéra », *Musica*, n°122, novembre 1912, p. 214-215;

« À propos de *Fervaal* à l'Opéra », *Musica*, n°126, mars 1913, p. 58-59; « Après *Fervaal* », *Le monde artiste*, 18/01/1913. Pour le modèle dont s'inspira vraisemblablement Lefèvre, voir *Musica*, numéro spécial, « *Musica* à l'Opéra », n°25, octobre 1904 et surtout l'article de G. Surtac (Astruc), « Ceux qu'on ne voit pas », p. 399-401.

¹⁹ Saint-Saëns aurait déclaré que « son plus grand bonheur, sa plus grande joie c'est d'être représenté à l'Opéra » (Paris, BMO, RE 35, JR, 12 et 13/11/1911, voir aussi le communiqué paru dans *Comoedia* le 10/11/1911).

²⁰ Mottl mourut tout juste avant de créer *La Tétralogie* à Paris. Pour la lettre de Lohse, voir *Comoedia*, rubrique « informations », 13/06/1912. Les courriers de d'Indy ont été publiés par *Le Monde artiste*, 18/01/1913, M. Lefèvre, « Après *Fervaal* ».

²¹ Paris, BMO, RE 33, JR, 17/04/1909. Paris, BMO, dossier d'œuvre, *Bacchus*, épreuves du programme imprimées, corrigées par Massenet. J. Massenet, *Mes souvenirs, 1848-1912*, Paris, 1912, rééd. Paris, éditions du Sandre, 2006, p. 188-191. Sur Catulle Mendès et les critiques auxquelles il dut faire face de son vivant, voir Timothée Picard, « Mendès librettiste à la lumière de son wagnérisme », *Catulle Mendès, l'énigme d'une disparition*, Patrick Besnier, Sophie Lucet et Nathalie Prince éd., Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, p. 89-106 et Olivier Braux, « Catulle Mendès, librettiste de l'Antiquité », *Figures de l'Antiquité dans l'opéra français : des Troyens de Berlioz à l'Œdipe d'Enesco*, (actes du colloque du 9^e festival Massenet, Saint-Etienne, 9-10 novembre 2007), Jean-Christophe Branger et Vincent Giroud dir., *Musicologie-Cahiers de l'esplanade*, n°5, Saint-Etienne, Publications de l'université de Saint-Etienne-Opéra théâtre de Saint-Etienne, 2008, p. 143-154. Voir aussi, dans la

même publication, Vincent Giroud, «Le désastre de *Bacchus*», p. 155-184.

²² V. d'Indy, «*Hippolyte et Boris*», *Comoedia*, 28/05/1908.

²³ Les premiers textes vraiment développés parurent à partir de 1910. Ténéo n'apparaît qu'à compter de 1912 dans les cadres de l'Opéra (Paris, BMO, PE 42, appointements du personnel de l'administration, 1910-1912), mais il donnait des articles depuis 1909. Maurice Lefèvre, secrétaire de la direction, participait lui aussi à la rédaction des programmes. Les programmes ordinaires du théâtre sont conservés à la BMO, classés par année, sans cote.

²⁴ Sur le système des entrées de faveur à l'Opéra, voir K. Boulanger, *L'Opéra de Paris sous la direction d'André Messager...*, 2013, vol. I, partie II, p. 232-233, 254-255; Frederick W. J. Hemmings, *The Theatre Industry in Nineteenth Century France*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 22, 25-26. On conserve plusieurs témoignages de réclamations de journalistes protestant du retrait de leur accréditation, parfois de mauvaise foi, mais en une occurrence au moins, on céda (Paris, Arch. nat., F²¹ 4669, lettre de la direction de l'Opéra au ministre, 25/06/1913 – cas de Stan Golestan –, et F²¹ 4656, lettre de Blavinhac au ministre, 22/11/1912 et réponse).

²⁵ K. Boulanger, *L'Opéra de Paris sous la direction d'André Messager...*, 2013, vol. I, partie II, p. 248-251. Voir par exemple le compte rendu d'*Hippolyte et Aricie* favorable à la direction de l'Opéra: G. Fauré, «Académie nationale de Musique: *Hippolyte et Aricie*», *Le Figaro*, 14/05/1908; G. Calmette, «La question de l'Opéra», *Le Figaro*, 01/03/1909.

²⁶ K. Boulanger, *L'Opéra de Paris sous la direction d'André Messager...*, 2013, vol. I, partie II, p. 256-265. Le retrait de l'accréditation

de Vuillemin fut publié dans *Comoedia*, article non signé: «Directeurs de théâtre... hommes de lettres», 08/04/1908 et réplique de Vuillemin le jour suivant.

²⁷ Citons, parmi beaucoup d'autres textes, tous parus dans *Comoedia*, L. Vuillemin, «Charges écrasantes; le cahier fantôme!», 12/05/1908; L. Vuillemin, «Lettre ouverte à Monsieur le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts», 07/07/1908; E. Rouzier-Dorcières, «Le roman d'un jeune homme pauvre», 13/12/1908; L. Vuillemin, «La crise de l'Opéra, l'année terrible», 02/02/1909; L. Vuillemin, «La crise de l'Opéra, l'article 4», 08/02/1909, etc. Parmi les critiques les plus mordantes, citons celle de la création de *L'Or du Rhin*, construite autour de multiples parallèles entre la mise en scène et la situation du théâtre: H. Gauthier-Villars et L. Schneider, «Académie nationale de Musique. *L'Or du Rhin*», *Comoedia*, 17/11/1909.

²⁸ La mésentente des directeurs était connue de tous et le régisseur général en faisait régulièrement les frais, comme l'indiquent ses observations portées dans le Journal de Régie entre 1909 et 1914 (Paris, BMO, RE 33-37). Messager tenta de démissionner à plusieurs reprises mais dut rester à son poste, contraint par son ministre de tutelle. Plusieurs scandales furent révélés par *Comoedia*: tout d'abord des dépenses irraisonnées (affaire Veber, Messager et Broussan), puis l'engagement de Jeanne Foreau en guise de «paiement» de la campagne de presse de Broussan, le procès entre Broussan et son ancienne maîtresse, la chanteuse Alice Baron, des accusations de trafic de parts de commandite, et de nombreuses protestations (parfois injustifiées) d'artistes se portant en justice, probablement encouragés par le vent de tempête. Voir K. Boulanger, *L'Opéra de Paris sous la direction d'André Messager...*, 2013, vol. I, partie I, p. 97-103.

²⁹ L'article de L. Vuillemin, « La crise de l'Opéra. La fin d'une campagne », *Comoedia*, 06/02/1910 fournit le prétexte recherché par les directeurs du théâtre. Voir aussi la réplique de Vuillemin, « L'Opéra refuse de nous sui-

vre sur le terrain artistique », 24/02/1910.

³⁰ C'est ce que prétendait le danseur Alfred Baron, auteur d'un pamphlet contre l'Opéra (*Les petites coulisses de l'Opéra*, Paris, A. Delmare, s. d. [après 1912]).

Jean-Pierre Péliissier et Danièle Rébaudo

Une approche de l'illettrisme en France

La signature des actes de mariage au xix^e siècle dans « l'enquête 3 000 familles »

Pagination de l'édition papier : p. 161-202

- 1 Le xix^e siècle correspond à une période de profondes évolutions de la société. Parmi celles-ci, l'illettrisme est passé en France, d'après les travaux de Maggiolo¹ fondés sur l'analyse du taux de non signatures au mariage, de plus de 63 % à moins de 30 %, tous sexes confondus, entre la période précédant la Révolution et celle précédant les lois de Jules Ferry sur l'enseignement. La capacité à signer² est un indicateur intermédiaire entre la maîtrise de la lecture et celle de l'écriture, d'autant plus que l'enseignement de la lecture était antérieur à celui de l'écriture durant l'Ancien Régime et une bonne partie du xix^e siècle³. D'autres études démontrent « l'étroite corrélation qui existe entre la signature au mariage et l'alphabétisation complète, comportant lecture et écriture »⁴, validant ainsi l'utilisation des mentions de signatures au mariage comme indicateur d'alphabétisation. Les grandes lignes de cette évolution dans le temps, ainsi que sa variabilité géographique semblent maintenant bien connues. De nombreux travaux ont été développés dans divers pays européens mettant en évidence un phénomène semblable, parfois avec un calendrier différent, mais aboutissant toujours à une baisse importante de l'illettrisme au cours du xix^e et du début du xx^e siècle⁵.
- 2 Les actes de mariage apportent cependant des informations complémentaires importantes permettant d'affiner l'analyse de l'évolution de la proportion de personnes sachant signer. Dans le cadre de « l'enquête 3 000 familles »⁶, l'ensemble des actes de mariage des personnes dont le patronyme commence par les lettres TRA (Travers, Tranchevent,...) a été collecté, dans toutes les communes de France métropolitaine, pour la période 1803-1902 et partiellement pour la période 1903-1986, ce qui nous amène à nous limiter ici à la seule période 1803-1902. Ces données sur les signatures ont d'ailleurs été en partie utilisées dans le cadre d'une analyse démographique de la nuptialité⁷.
- 3 Ce corpus⁸ (45 895 actes de mariage pour la période 1803-1902 qui nous intéresse ici) peut donc être une source intéressante pour analyser l'évolution des signatures. Il ne s'agit que d'un corpus, et non à ce stade d'un échantillon représentatif de la population française. La constitution d'un échantillon patronymique regroupant l'ensemble des mariages des personnes dont le patronyme commence par les lettres TRA permet de disposer d'un corpus présentant une certaine homogénéité : il s'agit de l'ensemble des descendants d'environ 6 000 couples formés au début du xix^e siècle. Ainsi les personnes mariées à la fin de ce siècle sont les descendants de ceux formant le début chronologique de l'échantillon. L'évolution du taux de signature est donc mesurée à l'intérieur de ces familles et non entre échantillons aléatoires formés à chaque période.

1. Évolution du taux de signature

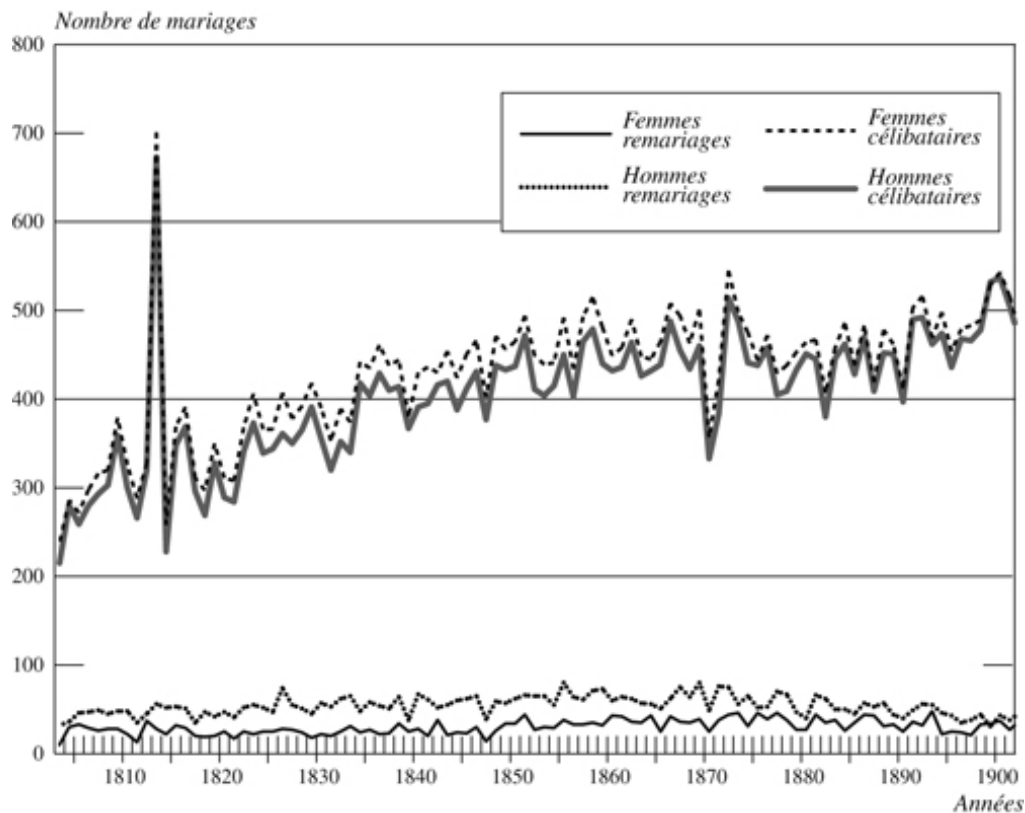
- 4 L'analyse chronologique permet de décrire les données disponibles et de vérifier leur adéquation avec les autres travaux. Pour cela, nous avons mesuré l'évolution du pourcentage annuel des hommes et des femmes ayant signé leur acte de mariage⁹. Les informations manquantes¹⁰ ont également fait l'objet d'un décompte afin d'avoir une description chronologique détaillée de nos données.

Les données du corpus et ses limites

- 5 Le nombre annuel de mariages, global ou selon le rang de mariage de chacun des conjoints, permet de connaître la répartition temporelle de nos données (Figure 1). L'allure globale indique les perturbations classiques des nombres annuels de mariages : pic de 1813 pour échapper à la conscription, baisse légère pour la guerre de 1870. Le taux de remariage apparaît

relativement faible : 13,3 % pour les hommes et 7,0 % pour les femmes, valeurs probablement un peu faibles par rapport à la population française¹¹.

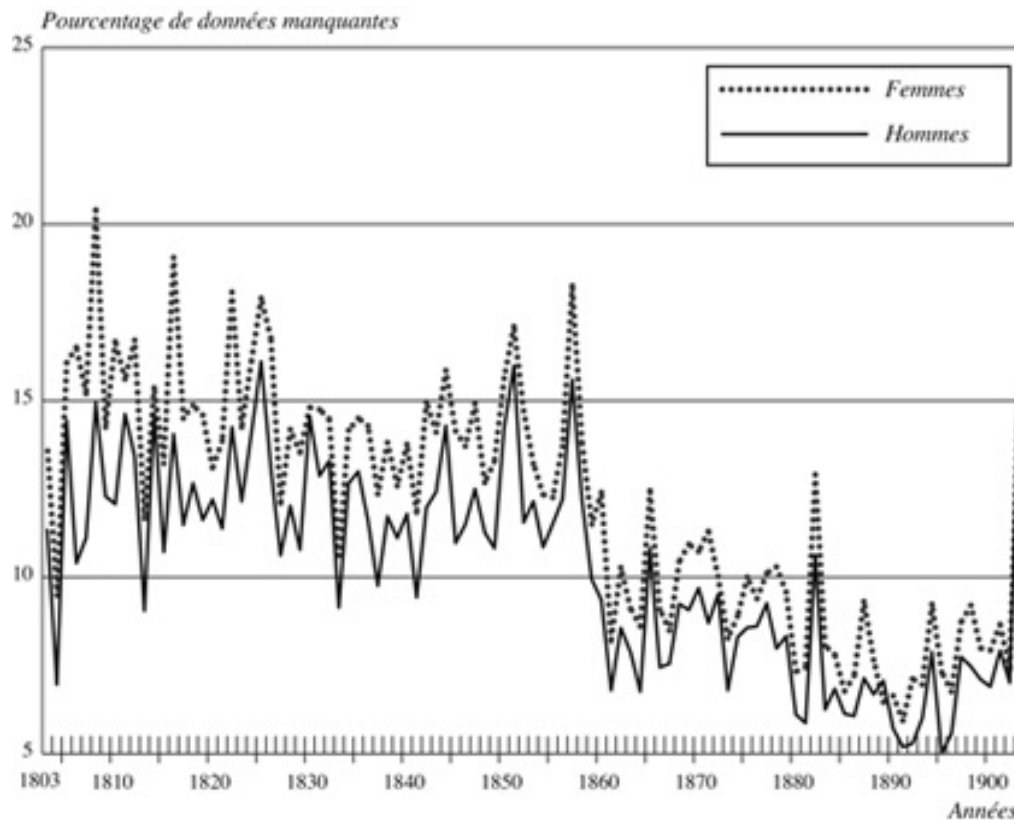
Figure 1. Répartition annuelle des mariages



- 6 Lors de la copie des actes de mariage, les signatures ont parfois été omises, car elles n'étaient pas considérées comme une priorité pour la reconstitution généalogique par certains releveurs. Il faut donc préciser l'évolution de ces lacunes (Figure 2). Deux périodes apparaissent : 1803-1860 et 1860-1902. Pour la première période, il faut tenir compte de deux problèmes inhérents à l'histoire. Le premier est la destruction de l'état civil parisien. Les deux séries de registres, celle de la mairie et celle du greffe, ont brûlé en 1871 : la reconstitution qui a été opérée ultérieurement ne dit évidemment rien des signatures, et elle n'est pas exhaustive. Le deuxième concerne le rattachement à la France, en 1860, de la Savoie et du comté de Nice. L'enregistrement de l'état civil de ces régions était tenu dans les paroisses pour la période antérieure et il n'existait pas de tables décennales. Nous avons donc dû recourir directement

aux registres. En raison de la lourdeur de ce travail le relevé de signature a été négligé dans certains cas, principalement en Savoie.

Figure 2. Pourcentage de données manquantes

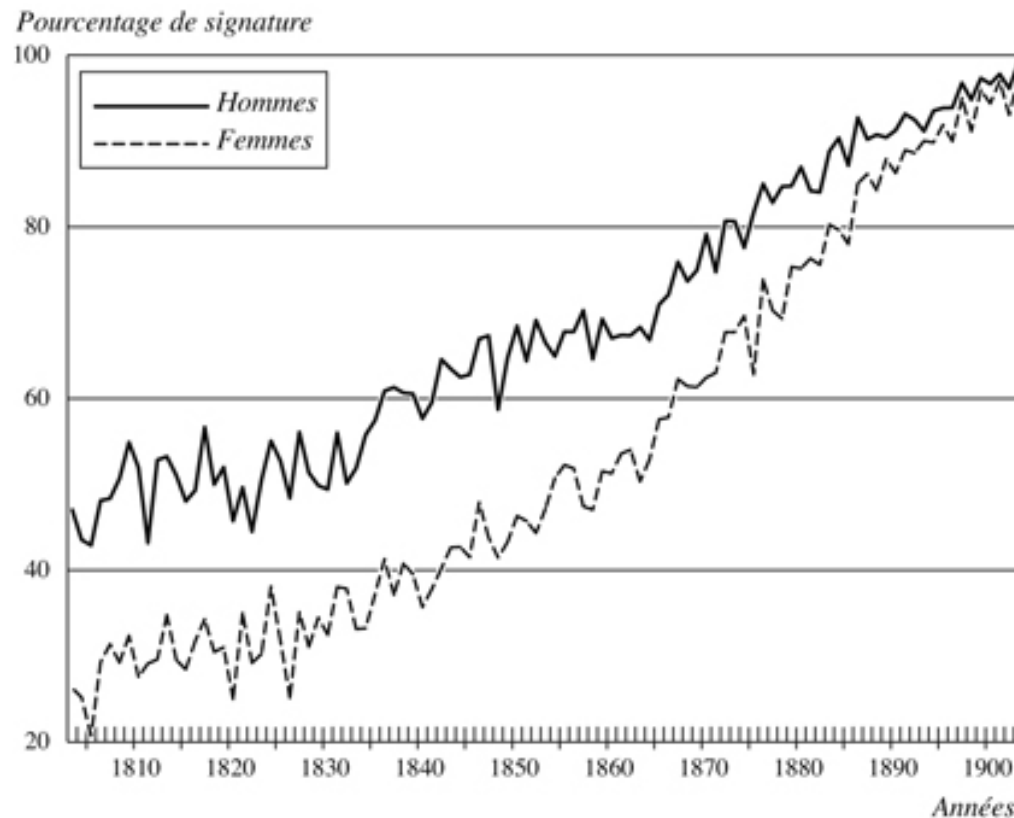


Évolution annuelle du taux de signature

- 7 Les limites de notre corpus ainsi définies, mesurons le pourcentage des hommes et des femmes signant à leur mariage, sans tenir compte des données manquantes ni du rang du mariage, au moins dans une première étape (Figure 3)¹². L'évolution du taux de signature observé, aussi bien chez les hommes que chez les femmes est conforme aux données déjà publiées¹³. On observe une différence importante entre les sexes au début du siècle qui tend à se réduire au cours du temps : une forte augmentation de la proportion d'hommes sachant signer, rattrapée par les femmes, principalement entre 1850 et 1900, date à laquelle la quasi-totalité des mariés signent leur acte de mariage. La moyenne mobile sur 5 ans de l'écart entre les pourcentages de signatures entre hommes et femmes passe de 24 % (en 1810) à 21 % (en 1825), 22 % (en 1850), 16 % (en 1860), 17 % (en 1870), 12 % (en 1880), 5 % (en 1890) et 2 % (en 1900).

La proportion d'hommes sachant signer, dans notre échantillon, est très voisine de celle des conscrits sachant au moins lire.

Figure 3. Taux de signature global par sexe



Effet de l'âge au mariage sur le taux de signature

- 8 Cependant, il faut tenir compte de l'âge des mariés. On le fera d'abord grossièrement en utilisant le rang du mariage. Pour cela nous avons mesuré séparément les taux de signature des hommes (Figure 4A) et des femmes (Figure 4B) selon qu'il s'agissait d'un premier mariage ou d'un remariage. En raison du faible nombre annuel de remariages, les courbes de l'ensemble des mariages et celles des célibataires sont très proches, mais légèrement plus élevées pour les célibataires. Les courbes des remariages présentent une plus forte variabilité annuelle due à la faiblesse de l'échantillon : 5 400 remariages d'hommes et 3 016 remariages de femmes.

Cependant elles permettent de voir le retard chronologique du taux de signature dans ce cas de figure.

Figure 4A. Taux de signature selon le rang du mariage : les hommes

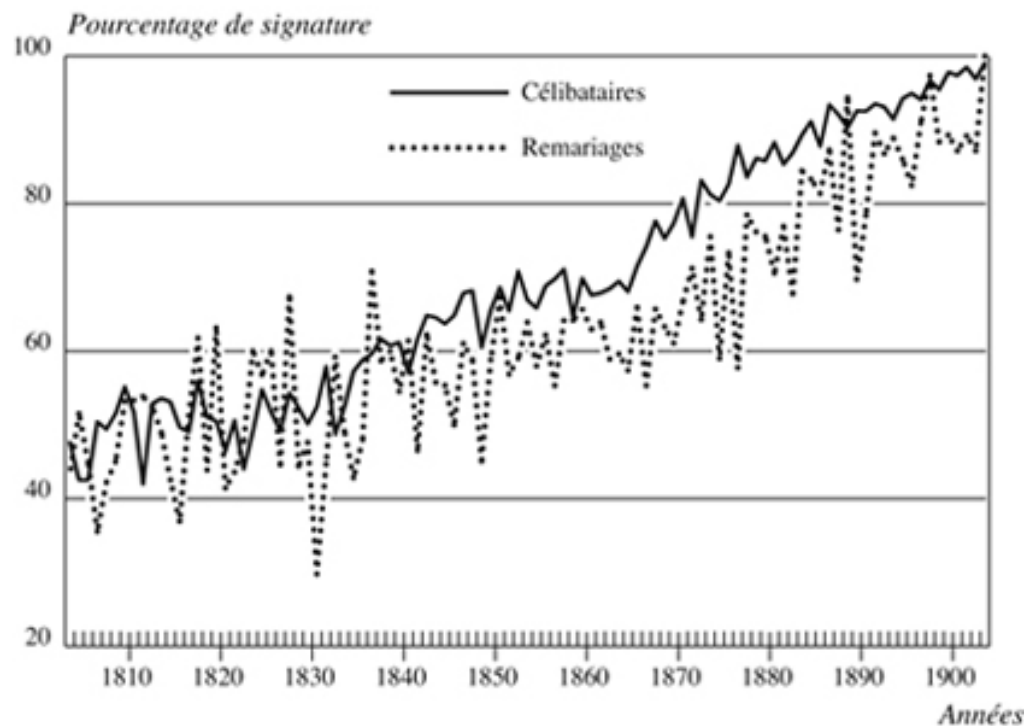
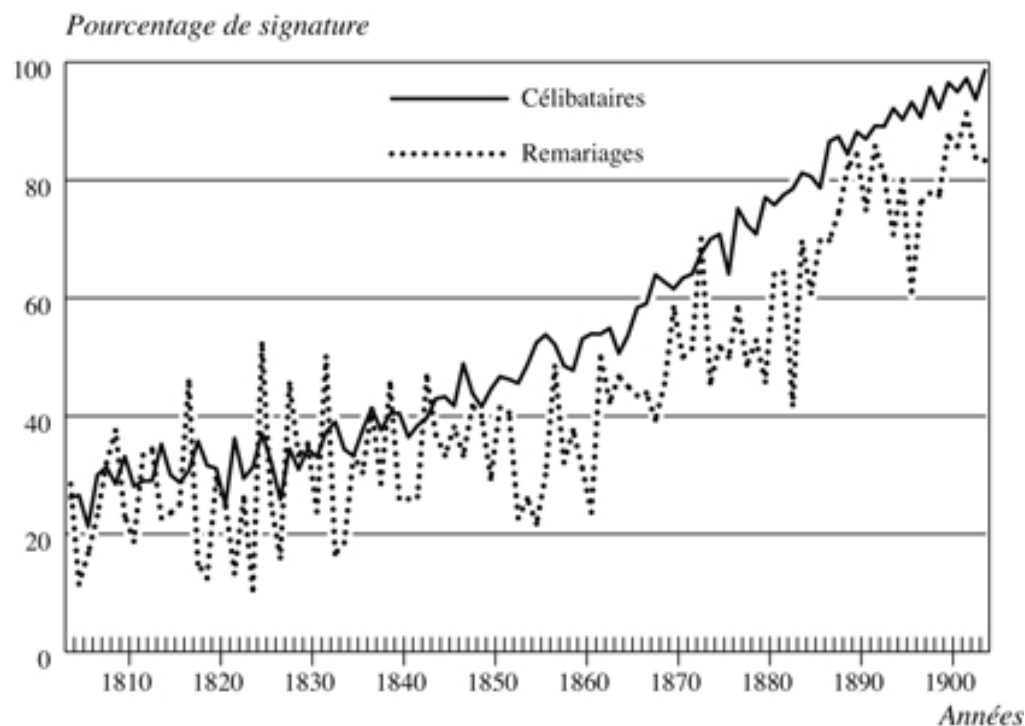


Figure 4B. Taux de signature selon le rang du mariage : les femmes



- 9 L'effet âge apparaît ainsi nettement. Il devient alors intéressant d'étudier les signatures en fonction de l'année de naissance. Nous connaissons les dates de naissances pour 39 567 hommes et 39 309 femmes. Ceci entraîne, naturellement, un taux de signature plus élevé des hommes, par rapport à l'analyse basée sur l'année du mariage, pour chaque année, du fait du décalage chronologique des données, mais permet de travailler par génération en annulant l'effet de l'âge au mariage (Figure 5A). Le rattrapage des femmes, en moyenne mobile sur 5

ans, augmente fortement à partir de 1830, époque où l'écart est encore d'environ 20 %, et est presque complet pour la génération née vers 1870 (Figure 5B).

Figure 5A. Taux de signature en fonction de l'année de naissance

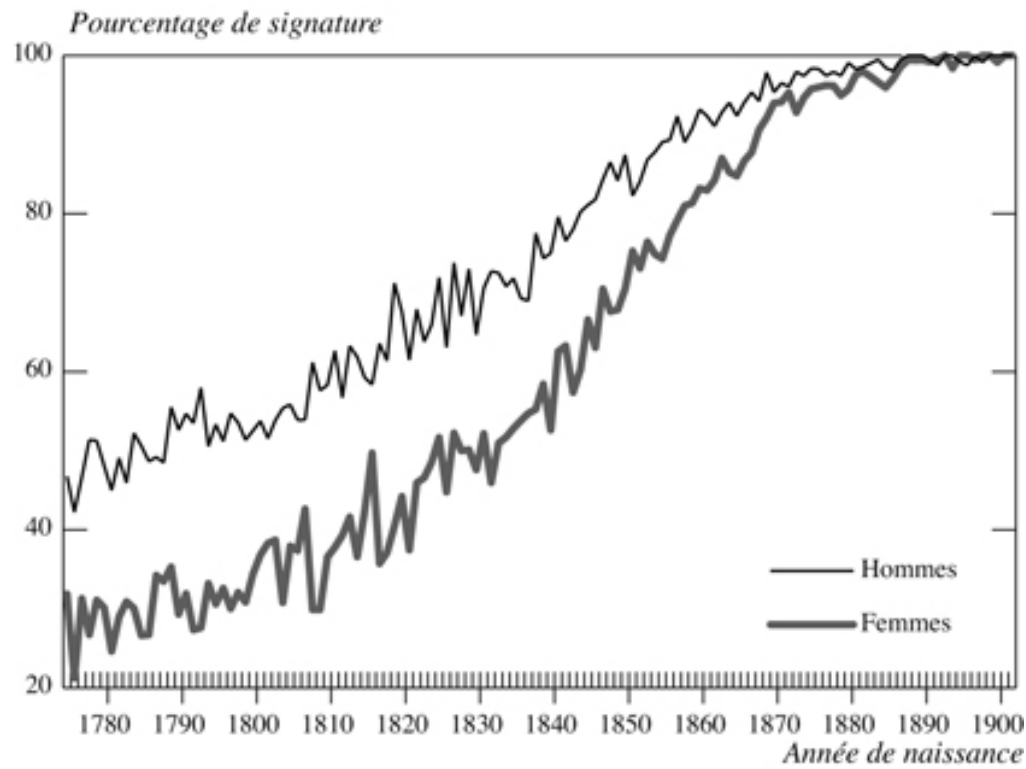
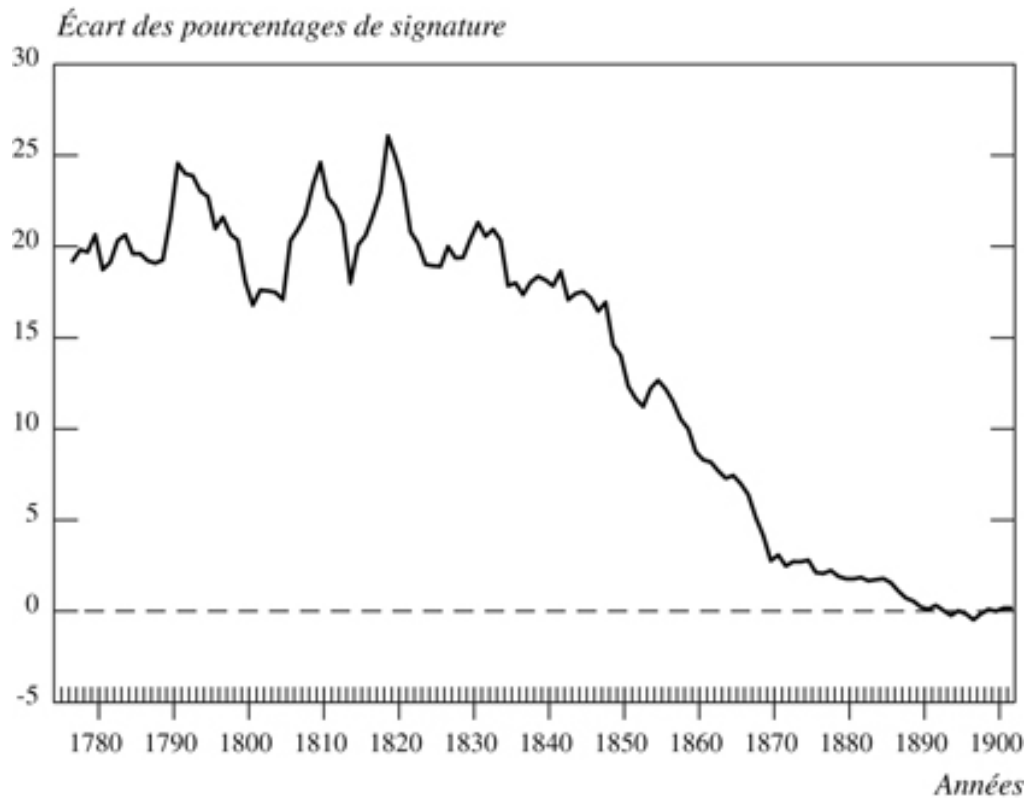


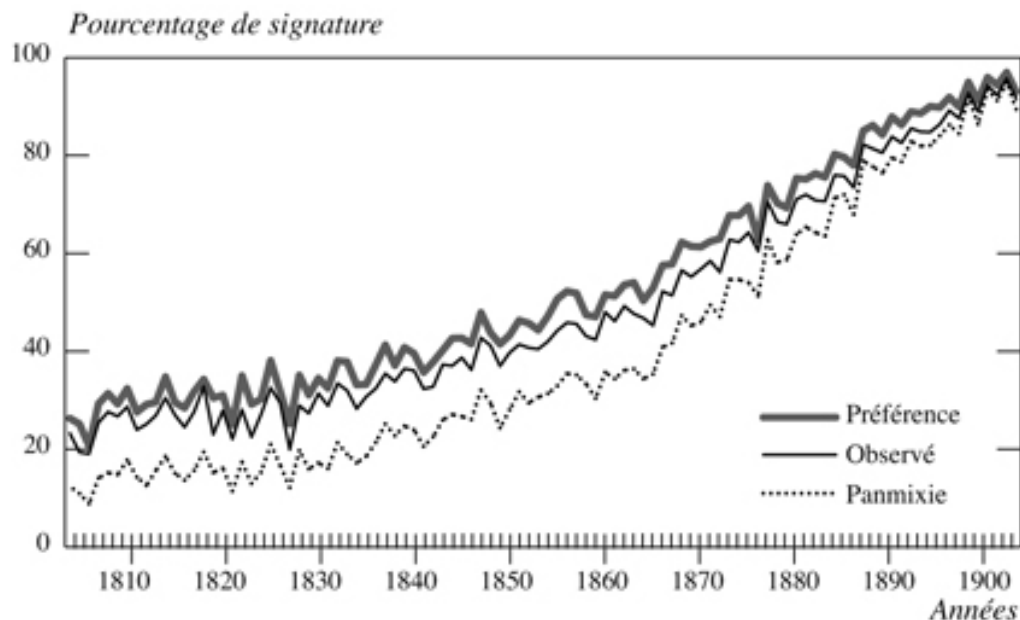
Figure 5B. Moyenne mobile de l'écart du taux de signature entre hommes et femmes



Influence de l'alphabétisation de l'homme dans le choix de sa conjointe

- 10 L'écart entre les pourcentages d'hommes et de femmes qui signent à leur mariage est important au début du siècle et diminue donc progressivement au cours du temps. Mais que se passe-t-il au niveau des couples ? Le fait de savoir signer, pour un homme, entraîne-t-il le choix d'une conjointe sachant elle aussi signer ? Pour cela, nous avons construit deux modèles : le premier est, pour un homme sachant signer, la préférence pour une conjointe sachant signer. Le deuxième est un mariage aléatoire, représentant la panmixie, avec des femmes choisies suivant la proportion des deux groupes, signe – ne signe pas, dans la population. En comparant ces deux courbes théoriques à la courbe observée des mariages où les deux conjoints signent (Figure 6A), apparaît nettement une forte attraction entre les personnes sachant signer.

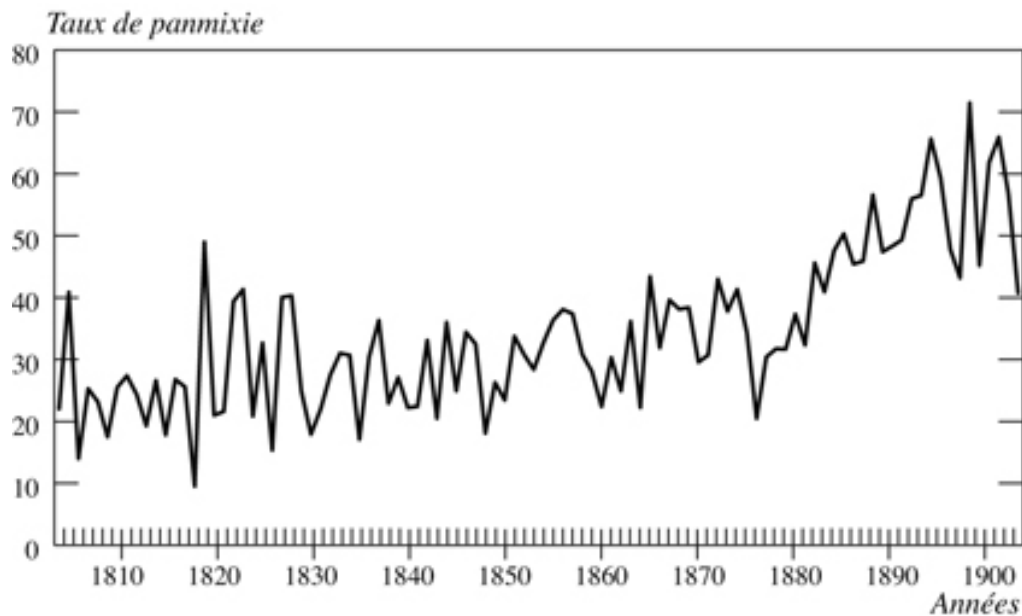
Figure 6A. Taux de signature des couples où les deux conjoints signent



- 11 Si l'on mesure la position de la courbe réelle entre ces deux courbes (Figure 6B) il est possible d'estimer le taux de panmixie. Celui-ci apparaît être de l'ordre de 20 à 30 % jusqu'en 1880, puis augmente rapidement pour atteindre 50 % avant 1900. Alors qu'on aurait pu s'attendre à une diminution de la panmixie au cours du temps, explicable par un rejet social de plus en

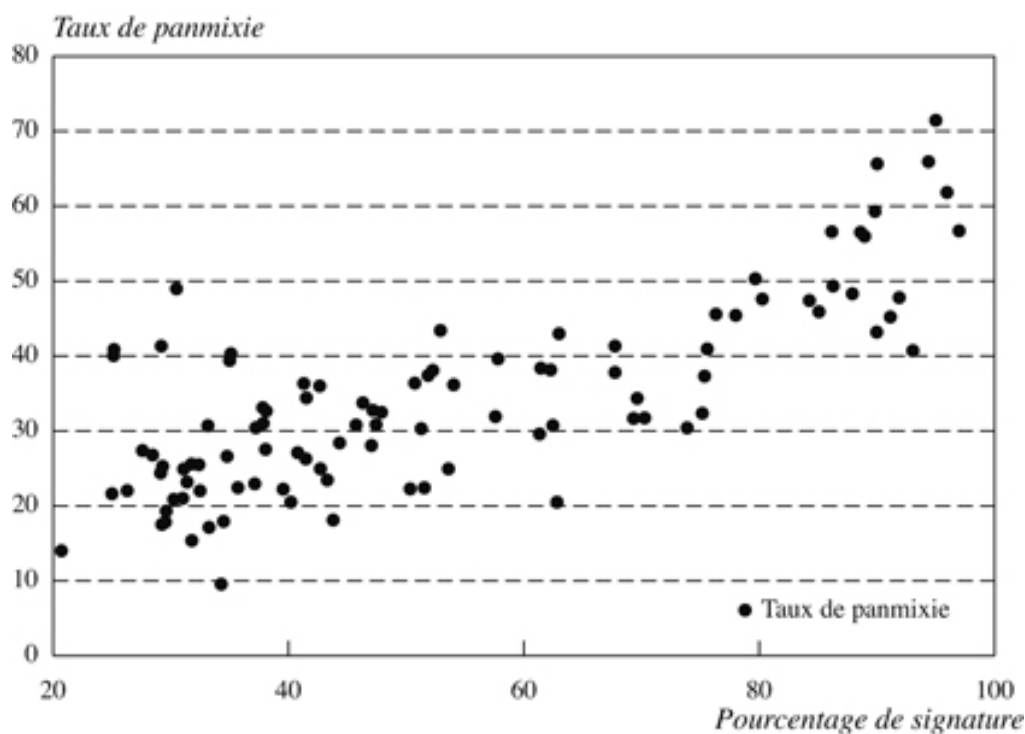
plus important des femmes ne sachant pas signer alors que le niveau global d'instruction de la population s'améliore, on observe au contraire une augmentation de celle-ci.

Figure 6B. Taux de panmixie



- 12 Afin de mieux cerner ce phénomène, nous avons alors comparé le taux de panmixie et le pourcentage de signature des femmes (Figure 6C). Malgré une dispersion non négligeable des données annuelles, une croissance très sensible de la panmixie apparaît. Ainsi, le choix du conjoint semble de moins en moins lié au niveau d'instruction. Lorsque le taux de signature est faible et ne représente préférentiellement que la classe privilégiée de la population, tout se passe comme si le choix d'un conjoint sachant signer était fondamental. Au fur et à mesure qu'augmente la proportion de femmes en mesure de signer, on prend en compte des classes de la population pour lesquelles le fait de savoir signer entre de moins en moins comme un critère de choix du conjoint.

Figure 6C. Taux de panmixie et taux de signature des femmes



Effet intergénérationnel : l'influence de la signature du père

- 13 Abordons maintenant l'effet intergénérationnel. Pour cela nous étudierons la présence de la signature des pères et de leurs enfants mariés au sein du même document (Figure 7A). Nous avons donc regroupé les données pour lesquelles l'information est connue pour le mari (33 636 actes) en trois catégories : le père a signé l'acte de mariage de son fils (10 221), le père n'a pas signé (7 913) et l'information pour le père est inconnue (15 502). Ce dernier cas peut correspondre à un oubli dans le relevé, mais beaucoup plus généralement à un décès du père antérieur au mariage de son fils. Le résultat met en évidence une proportion beaucoup plus élevée d'hommes sachant signer lorsque leur père signe que dans la population totale : on

passé d'environ 45 % au début du siècle pour l'ensemble de la population à 75 % lorsque le père signe. Dans cette population, on atteint 90 % de signature dès 1830.

Figure 7A. Taux de signature des hommes selon que le père signe ou non

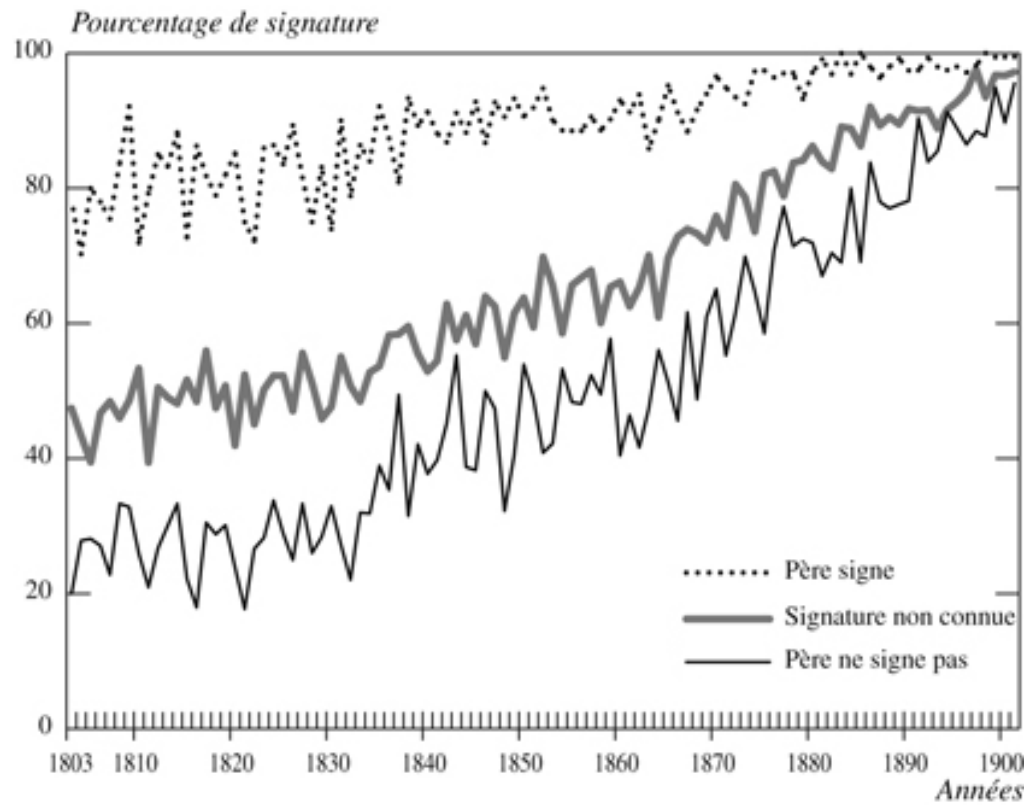
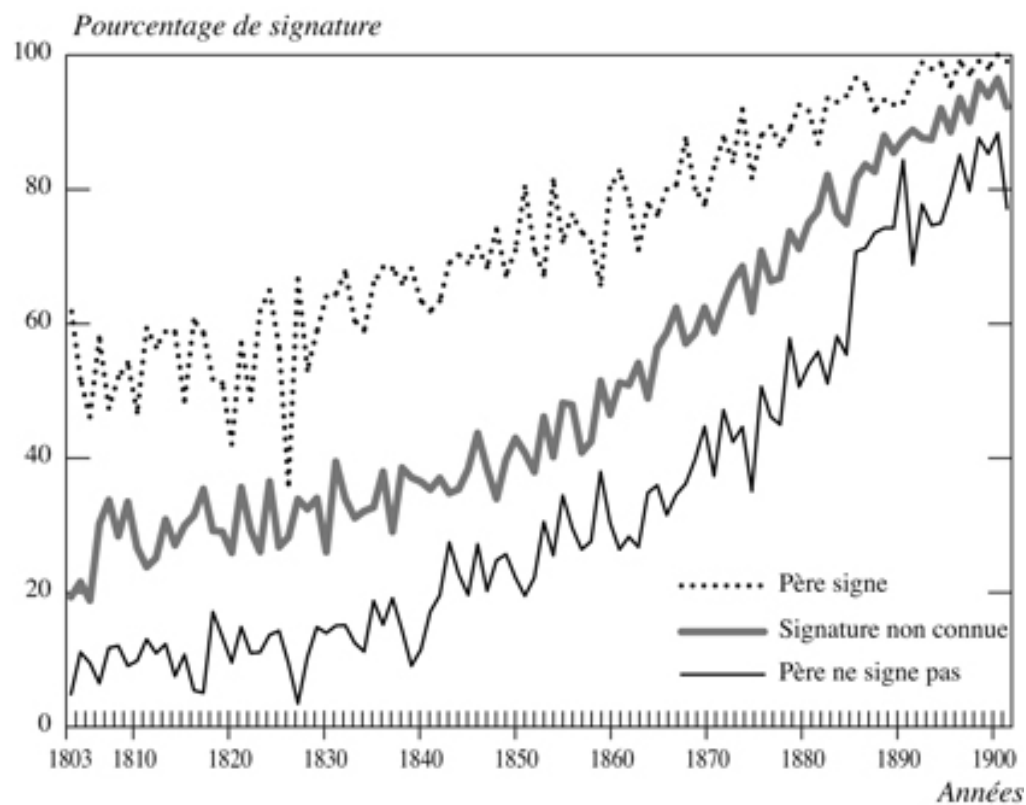


Figure 7B. Taux de signature des femmes selon que le père signe ou non



14 Pour les 39 888 femmes (Figure 7B) les effectifs des trois groupes sont respectivement de 12 919, 8 973 et 18 696. Le taux atteint reste plus faible que pour les hommes mais cependant

supérieur à celui de la population totale : au lieu des 25-30 % du début du siècle, le taux oscille entre 50 et 60 %. Il atteint les 80 % dès 1850. Ces résultats montrent la très forte influence du milieu familial sur la capacité à signer. La troisième courbe (pas d'information sur le père) se place, logiquement, aussi bien pour les hommes que pour les femmes entre les deux courbes précédentes.

2. Variabilité géographique

- 15 Les travaux de Maggiolo¹⁴ et de ses successeurs ont largement démontré cette variabilité temporelle qui s'accompagne d'une variabilité géographique. La fameuse ligne Saint-Malo-Genève sépare une France du nord-est plus lettrée d'une France du sud-ouest plus illettrée et une région allant de la Bretagne au Massif central qui est la zone la moins lettrée. Au cours du siècle, la disparition, tardive, de cette fracture, avec la mise en évidence d'une amélioration plus rapide dans la région du couloir rhodanien et dans le Midi méditerranéen sont des phénomènes bien établis.

Dispersion des données départementales et construction de groupes de départements

- 16 Pour aborder l'étude de ce phénomène, nous mesurons les taux de signature départementaux par périodes de 20 ans. Cependant, nous avons supprimé les départements pour lesquels la proportion des données manquantes dépassait 30 %, pour l'un des deux sexes, sur une période (Figures 8 et 9). On retrouve, à la lecture de ce tableau, les grandes lignes de l'évolution chronologique de la proportion de personnes ne sachant pas signer, mais également la diminution sensible de la dispersion des données. Ainsi, si la différence entre hommes et femmes diminue au cours du siècle, les écarts entre départements s'estompent également. La répartition spatiale correspond globalement aux travaux des autres auteurs, notamment ceux de Maggiolo, avec un taux d'illettrisme beaucoup plus faible dans le nord-est de la France et également la mise en évidence de la zone allant de la Bretagne au Massif central. Cependant, la variabilité importante de nos données, déjà mise en évidence dans l'analyse temporelle, entraîne des écarts parfois sensibles d'un département à l'autre. Ainsi, dans les départements de la Gironde et du Rhône, il y a un faible taux d'illettrisme, ce qui provient très probablement de la sur-représentation des mariages urbains de Bordeaux et de Lyon¹⁵. À l'inverse, le taux élevé relevé dans le Nord-Pas-de-Calais, peut s'expliquer par une sur-représentation de certaines classes sociales défavorisées dans des départements industriels

couplés à une répartition différente de la taille des communes où se marient les TRA¹⁶. Les différences entre Cantal et Corrèze proviennent de cette même variabilité départementale¹⁷.

Figure 8. Taux d'illettrisme chez les hommes

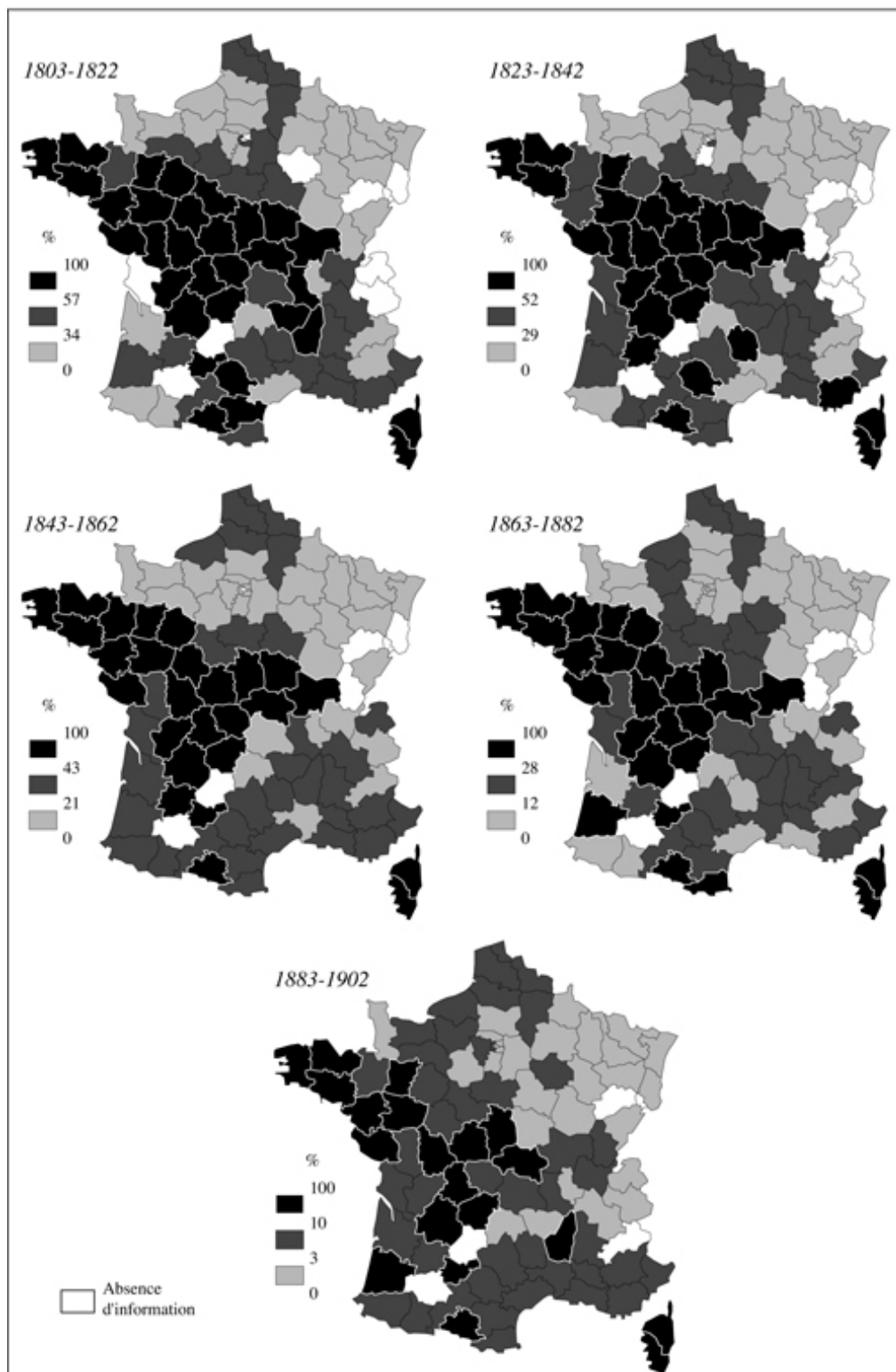
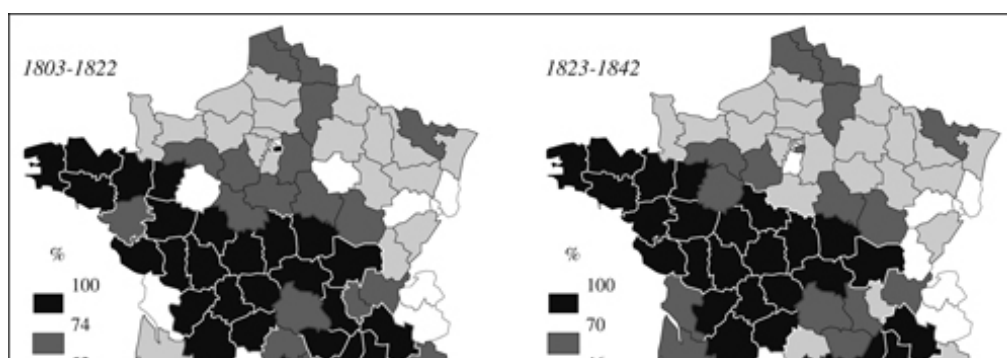


Figure 9. Taux d'illettrisme chez les femmes



- 17 Ainsi, le choix d'un échantillon patronymique permet de suivre les mêmes familles au cours du siècle, mais ne garantit pas la représentativité au niveau de chaque département. La répartition géographique, urbaine/rurale pour simplifier, ainsi que la répartition sociale, domestiques/notables pour simplifier, ne peuvent prétendre à être représentatives à ce niveau. Ces importantes différences entre départements voisins peuvent surprendre si l'on ne tient pas compte de la méthode de constitution de notre corpus.
- 18 Ceci nous oblige à déterminer des groupes de départements (dont les données sont suffisamment homogènes) pour analyser ensuite d'autres critères (activités des conjoints, mariage rural ou urbain), contenus dans les actes de mariage, sur des effectifs suffisants : nous avons donc retenu trois classes, pour chacune des cinq périodes, sur la base des valeurs des moyennes et des écarts-types observés par périodes et départements en délimitant 2 seuils qui donnent, pour une distribution gaussienne, des groupes homogènes en taille : moyenne $\pm 0,5$ écart-type. Le Tableau 1 présente les seuils retenus pour chaque période et le nombre de départements utilisés pour chaque sexe.

Tableau 1. Pourcentage de personnes ne sachant pas signer leur acte de mariage par périodes de 20 ans *

	<i>Moyenne -0,5 ET</i>	<i>Moyenne</i>	<i>Moyenne +0,5 ET</i>	<i>Nombre de départements</i>
<i>Hommes</i>				
1803-1822	34,25	46,08	57,91	80
1823-1842	29,60	40,71	51,83	83
1843-1862	21,61	32,22	42,82	86
1863-1882	12,64	20,52	28,41	89
1883-1902	2,86	6,40	9,95	90
<i>Femmes</i>				
1803-1822	51,93	63,15	74,37	80
1823-1842	46,32	58,08	69,83	83
1843-1862	36,68	49,01	61,34	86
1863-1882	21,66	32,07	42,47	89
1883-1902	5,62	10,70	15,78	90

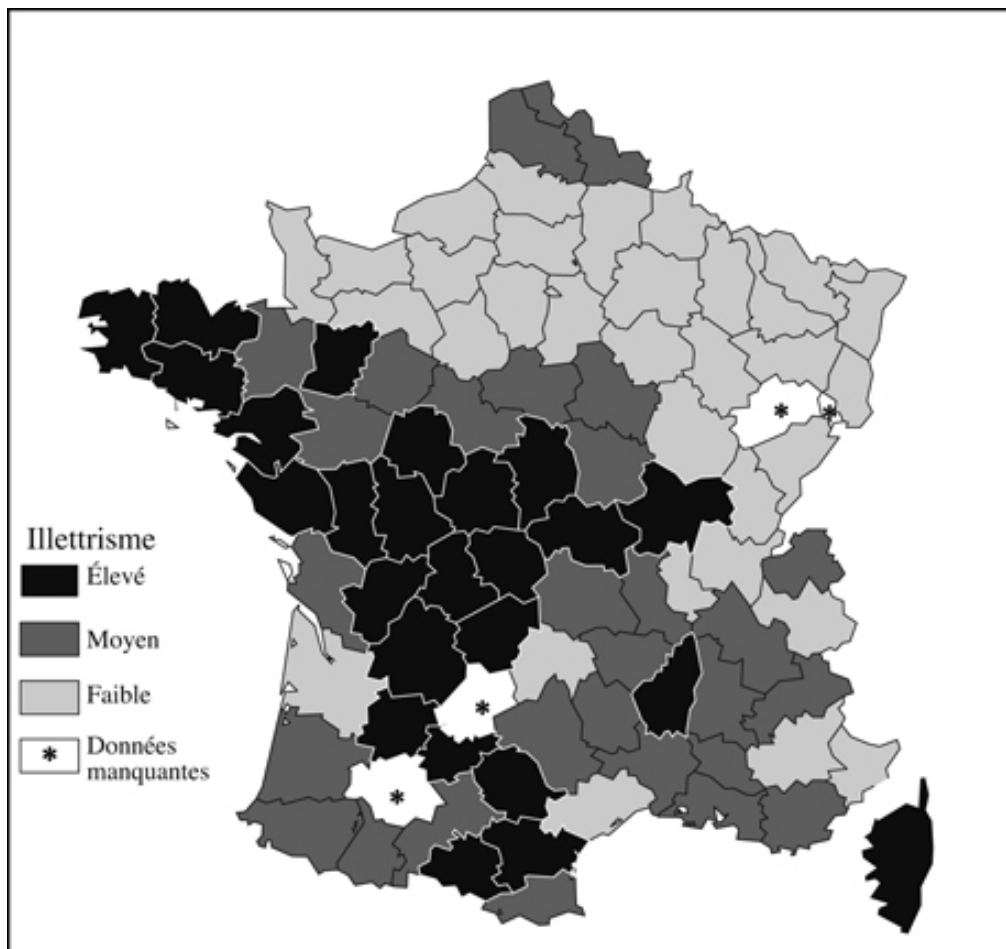
* Distribution des données départementales (moyenne, moyenne $\pm 0,5$ écart-type)

Évolution comparée de l'illettrisme dans les trois groupes de départements

- 19 On peut alors construire, pour chaque période, les trois groupes de départements, correspondant à des valeurs faibles, moyennes et fortes d'illettrisme pour les hommes et pour

les femmes sur la base des trois classes de départements déterminées pour chaque période et chaque sexe (Figure 10).

Figure 10. Répartition des départements selon le taux de signature



20 Cette carte tient ainsi compte des particularismes départementaux des familles TRA. Cependant, cette classification en trois groupes de départements reste la meilleure solution pour mener une analyse des groupes professionnels avec des effectifs suffisants, sans qu'elle soit biaisée par l'effet de la distribution géographique des familles de notre corpus. La répartition des effectifs, par sexe et par période de 20 ans, est indiquée dans le Tableau 2. L'évolution du taux de signature, durant les cinq périodes, pour chacun de ces trois groupes, est présentée dans le Tableau 3. Celui-ci met bien en évidence la baisse de l'illettrisme et les différences entre les sexes au cours du temps, mais également les différences régionales importantes existant en France.

- 21 Celles-ci sont d'une telle ampleur que les analyses suivantes devront en tenir compte et être systématiquement effectuées dans chacun de ces trois groupes.

Tableau 2. Effectifs des hommes et des femmes par périodes de 20 ans dans les trois groupes de départements de la Figure 10

<i>Période</i>	<i>Hommes</i>			<i>Femmes</i>		
	<i>dans les régions à illettrisme élevé</i>	<i>moyen</i>	<i>faible</i>	<i>dans les régions à illettrisme élevé</i>	<i>moyen</i>	<i>faible</i>
1803-1822	1 902	2 170	2 227	1 864	2 079	2 154
1823-1842	2 222	2 632	2 716	2 200	2 555	2 649
1843-1862	2 348	3 105	3 215	2 340	3 036	3 113
1863-1882	2 461	3 099	3 531	2 442	3 034	3 479
1883-1902	2 393	3 087	4 089	2 370	3 039	4 048

Tableau 3. Pourcentage de non-signature des hommes et des femmes par périodes de 20 ans dans les trois groupes de départements de la Figure 10

<i>Période</i>	<i>Hommes</i>			<i>Femmes</i>		
	<i>dans les régions à illettrisme élevé</i>	<i>moyen</i>	<i>faible</i>	<i>dans les régions à illettrisme élevé</i>	<i>moyen</i>	<i>faible</i>
1803-1822	74	54	26	87	78	46
1823-1842	68	47	19	84	73	38
1843-1862	61	33	13	78	60	25
1863-1882	42	21	6	60	39	11
1883-1902	16	6	1	24	10	3

3. Variabilité professionnelle

Les groupes professionnels étudiés

- 22 Le taux d'illettrisme est différent, non seulement selon la période et la région, mais évidemment selon le milieu social. Les différences entre la proportion de signature des notables d'un côté, des artisans et des commerçants d'un autre et celle des cultivateurs sont bien connues¹⁸. Nous utiliserons, pour analyser ce phénomène, les mentions d'activités indiquées dans l'acte de mariage pour chacun des conjoints. La variabilité est extrêmement importante. Il existe en effet plusieurs milliers d'intitulés différents (plus de 3 400 pour les hommes mariés entre 1803 et 1902), mais beaucoup d'entre eux correspondent à des variantes d'une même activité. Cela ne suffit pas pour autant à déterminer le statut social des individus¹⁹. Il faut donc définir des groupes de métiers dont les effectifs soient suffisamment homogènes et importants pour permettre des comparaisons. Nous nous limiterons ici, en raison de la taille de notre échantillon, à quelques exemples dans divers groupes d'activités basés sur l'analyse des professions comparées dans les mariages du XIX^e siècle pour les hommes²⁰ et pour les femmes²¹. Pour les hommes, nous avons retenu les groupes suivants²² : exploitants agricoles, ouvriers agricoles, domestiques, artisans²³, commerçants, employés, ouvriers, militaires et propriétaires, auxquels nous avons ajouté les autres métiers non classés dans ces catégories, ainsi qu'un groupe concernant les individus dont le métier était inconnu. Les personnes ayant une activité dans l'enseignement, la justice ou la santé ont été comptées à part car, pour ces professions, le taux de signature observé est évidemment de 100 %. Pour les femmes, le regroupement s'établit naturellement à partir des « sept mondes du travail féminin » déterminés par C. Motte²⁴ et des sous-groupes présentés dans les annexes de cette publication : cultivatrices, entretien du linge, domestiques, fabrication textile, ouvrières non textile, ouvrières du textile, journalières, marchandes, employées, propriétaires, auxquels il convient d'ajouter celles qui se déclarent « sans profession » et celles pour lesquelles le métier

n'est pas indiqué dans l'acte. Comme pour les hommes, les enseignantes et les personnels de santé sont comptées à part.

Évolution du taux de signature des époux selon le groupe professionnel

- 23 L'évolution du taux de signature des conjoints qui exerçaient ces diverses activités professionnelles, est présentée dans les Tableaux 4 et 5 (en Annexe), selon le groupe de départements défini dans la Figure 10. Ces tableaux mettent d'abord en évidence que les décalages entre les trois groupes de départements restent nettement significatifs quel que soit le métier des individus. En outre, la décroissance de l'illettrisme est manifeste dans tous les cas. Cependant, la comparaison des résultats obtenus pour les divers groupes de métiers révèle des différences sociales.
- 24 Pour les maris, deux groupes, celui des domestiques et celui des ouvriers agricoles, ont un taux d'illettrisme nettement plus élevé que la moyenne de la population pour chaque zone géographique et chaque période. Si l'illettrisme des domestiques varie d'une région à l'autre de 50 % à 96 % pendant la première période, il est très largement supérieur aux taux moyens correspondants (respectivement 26 et 74 %), mais très voisin de celui des ouvriers agricoles (respectivement 50 et 92 %). Les mêmes écarts sont repérables pour toutes les périodes. À la fin du siècle (1883-1902), alors que le taux moyen d'illettrisme est tombé respectivement à 2 et 17 % pour les deux groupes de départements extrêmes, les valeurs observées pour les domestiques (7 et 28 %) ou les ouvriers agricoles (6 et 39 %) sont toujours très supérieures. Pour ces deux groupes sociaux, l'illettrisme est et reste le plus élevé.
- 25 Le cas des exploitants agricoles est plus nuancé. Si les valeurs obtenues sont déjà inférieures à la moyenne régionale pour toutes les périodes (passant de 26 à 1 %), pour le groupe de départements où l'illettrisme est le plus faible, il n'en est pas de même pour les deux autres. Là, le taux se maintient au dessus des moyennes régionales (61 à 6 % pour le groupe médian et 81 à 23 % pour le groupe supérieur) sauf pour la dernière période du groupe médian.
- 26 Chez les artisans, les valeurs observées ne sont pas supérieures aux moyennes régionales. La gestion d'une entreprise nécessitant un savoir-faire autre que manuel, il est cependant surprenant que dans de telles activités on retrouve encore des taux variant de 62 à 20 % au début du siècle, et de 47 à 11 % au milieu du siècle. Le même phénomène, mais avec une moindre ampleur, car nettement en-dessous des moyennes régionales, se retrouve pour les commerçants où, dans la région de plus fort illettrisme, le taux de près de 29 % au début du siècle descend à 15 % dans la période 1863-1882.
- 27 À l'inverse, un certain nombre de professions requièrent, évidemment, de savoir écrire. C'est le cas des métiers de l'enseignement, de la santé et de la justice. Mais celui des employés est plus révélateur. Il s'agit d'une activité nouvelle dans laquelle les effectifs augmentent très vite au cours du siècle, mais où, à quelques exceptions individuelles près, le taux d'illettrisme est nul ou très faible. Pour accéder à ces « nouveaux » métiers il faut savoir lire et écrire. Cela semble également se vérifier pour les femmes, mais les effectifs de notre échantillon sont tellement faibles que l'on peut seulement définir la tendance comme probable. Le cas des militaires est également symptomatique. Si, au début du siècle, on trouve des mariés qui se déclarent militaires et qui ne savent pas signer, les taux observés (36 à 14 %) sont nettement inférieurs aux moyennes régionales. De plus le taux devient très rapidement nul dans les trois groupes de départements à la fin du siècle.

Évolution du taux de signature des épouses selon le groupe professionnel

- 28 Chez les épouses, on retrouve des schémas très voisins. Les domestiques, les journalières, et mêmes les cultivatrices présentent des taux d'illettrisme nettement plus élevés que les moyennes régionales pour chaque époque (presque toutes pour les cultivatrices). Ainsi, les « cultivatrices » sont-elles des femmes de cultivateurs dont le travail se rapproche plus de celui des domestiques que des gestionnaires d'exploitation. Le cas des ouvrières du textile met également en évidence une population sous-éduquée avec un taux de non-signature nettement plus élevé que celui de leurs homologues masculins, mais aussi que celui de la

moyenne des femmes. Même la comparaison avec les ouvrières d'autres secteurs montre une différence importante à leur détriment. En revanche, les métiers liés à l'entretien du linge (lingère, blanchisseuse, repasseuse,...) correspondent à une population ayant un plus faible taux d'illettrisme. Faut-il voir ici un effet lié à la présence préférentielle de tels métiers en ville ?

4. Milieu urbain ou milieu rural

29 Le taux de signature est également différent en ville et à la campagne. Pour étudier un tel phénomène avec les données de l'enquête TRA, il faut établir une classification simple des lieux de mariages entre milieu urbain et milieu rural, valable pour l'ensemble de la période analysée²⁵. Celle-ci pouvant poser des problèmes d'interprétation pour la définition d'une ville, nous avons utilisé deux critères, l'un fondé classiquement sur la population et l'autre sur le rôle administratif²⁶. Pour le critère de population, nous avons repris celui de J. Dupâquier au début de l'enquête, la population en 1901, période située vers le milieu de la période retenue pour l'ensemble de l'enquête. Ainsi, toutes les communes de plus de 3 000 habitants au recensement de 1901, et les chefs-lieux d'arrondissement ayant une population inférieure, ont été considérés comme villes avec un découpage aux seuils de 3 000, 10 000, 50 000, 100 000 et Paris. Les résultats ont été calculés pour chacune des cinq périodes, soit globalement, soit en tenant compte des zones géographiques déterminées précédemment (Tableaux 6). Pour le critère administratif, nous avons utilisé le rôle politique de la ville²⁷ en classant les communes en quatre groupes : chef-lieu de département, chef-lieu d'arrondissement, chef-lieu de canton, autres communes. Le taux d'illettrisme a été également calculé pour les cinq périodes en tenant compte du « zonage » géographique (Tableaux 7, en Annexe).

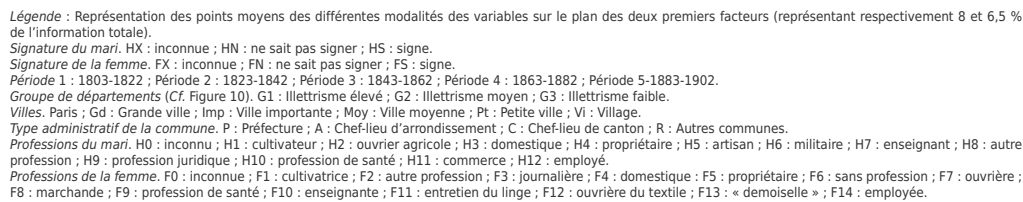
30 Ces deux définitions des villes ne diffèrent que dans leur ventilation interne entre les différents groupes. Cependant, le critère de taille de la population amène à considérer comme villes des communes qui ne sont pas chefs-lieux de canton ; à l'inverse des communes chefs-lieux de canton ne sont pas retenues car leur population est inférieure à 3 000 habitants en 1901. Les analyses globales, aussi bien selon la taille des villes (Tableau 6A) que la fonction administrative (Tableau 7A), indiquent que plus la taille, ou le rôle administratif, diminue, plus l'illettrisme augmente sans effet de seuil visible. Cependant, un tel résultat peut être faussé en raison d'effectifs de mariages très différents selon les trois groupes de régions (à illettrisme fort, moyen et faible). En reprenant ces mêmes analyses et en ventilant les données entre les trois régions, on a des effectifs plus faibles mais cependant utilisables pour la plupart des catégories. Il est ainsi possible de comparer les taux de non-signature au mariage des hommes (Tableau 6B) et des femmes (Tableau 6C) suivant la taille de la ville et d'effectuer la même comparaison suivant son rôle administratif (Tableaux 7B et 7C). En dehors de Paris, qui se trouve dans la région où l'illettrisme est le plus faible, et en dehors des villes de plus de 50 000 habitants de la région où l'illettrisme est le plus fort mais dont les effectifs de notre échantillon sont très faibles, l'ensemble des résultats mettent en évidence des écarts élevés, que l'on compare l'évolution au cours du temps ou les régions pour des villes de même taille ou de même rôle. De plus, les différences entre les hommes et les femmes restent très importantes. Cependant, l'écart entre les deux groupes de communes de population inférieure à 10 000 habitants n'est pas nettement marqué, alors qu'il est plus visible entre les chefs-lieux de canton et les « autres communes ».

31 Ainsi, les taux de non-signature au mariage ne sont pas similaires en milieu urbain et en milieu rural. Plus la taille, ou le rôle, de la ville augmente et plus le nombre de personnes sachant signer progresse. Cependant si cette relation existe dans les trois régions, les taux de signature restent très nettement différents de l'une à l'autre. On constate que la répartition des professions entre ces communes n'est pas identique, en particulier la proportion des personnes engagées dans l'agriculture est inégale. Or, ce sont elles qui traditionnellement ont le plus faible taux de signature. Cependant, les différences observées ne peuvent probablement pas s'expliquer par la seule fréquence de ces professions dans les divers groupes analysés : les comportements régionaux et locaux interviennent certainement aussi, en particulier par l'influence d'une scolarisation différentielle.

5. Relations entre les divers critères

- 32 L'évolution du taux d'illettrisme a été abordée en mesurant la proportion d'individus qui ne savent pas signer leur acte de mariage. En utilisant les données de l'enquête TRA qui concernent les mariages dont l'un des acteurs a un patronyme commençant pas les lettres TRA, nous disposons d'une série de données portant sur 45 895 mariages regroupés en 6 000 familles environ pour la période 1803-1902. Or, il s'agit d'une période où le taux d'illettrisme a très fortement diminué. Cependant, si notre échantillon était relativement homogène, sa taille réduite nous a obligés à limiter le nombre de groupes permettant de tester l'existence d'éventuelles différences entre eux. L'analyse chronologique et géographique (départementale) a permis de retrouver globalement les résultats de la littérature antérieure. L'échantillon se trouve ainsi validé, malgré quelques écarts provoqués par sa structure géographique et sociale. Le regroupement des départements en trois groupes selon le taux d'illettrisme observé diminue cette variabilité locale et permet d'utiliser une variable géographique pour analyser d'autres critères.
- 33 Les résultats obtenus ont montré l'effet classique de l'âge au mariage et celui du milieu social (par l'analyse du taux de signature en fonction de celui des pères). Avec une répartition par périodes de vingt ans pour chacune des trois grandes régions (déterminées en regroupant les départements en trois groupes homogènes suivant le taux de signature moyen dans les départements considérés) nous avons ensuite analysé l'effet de l'activité professionnelle au mariage. Enfin, nous avons comparé le taux de non-signature suivant la taille de la commune de mariage en prenant en compte sa population ou son rôle administratif. Les données obtenues ont permis de mettre en évidence l'importance de tous ces facteurs.
- 34 Pour déterminer le rôle relatif de chacun d'eux, nous avons effectué une série d'analyses factorielles de correspondances²⁸. Dans une première étape, nous avons pris en compte l'ensemble des variables analysées pour les 45 895 individus : rôle administratif de la commune de mariage (suivant 4 modalités : préfecture, chef-lieu d'arrondissement, chef-lieu de canton, autre), population de cette ville (selon 6 modalités en fonction des seuils du Tableau 6), le département (95 modalités), le groupe de départements (suivant les 3 modalités de la Figure 10), le métier du mari (suivant les 14 modalités du Tableau 4), le métier de la femme (suivant les 15 modalités du Tableau 5), la signature pour chacun des conjoints (avec 3 modalités : signe, ne signe pas, inconnue) et la période (avec 5 modalités : des périodes de 20 ans chacune).
- 35 L'analyse met en évidence « l'étirement » suivant le premier facteur des points moyens des modalités suivant le type de commune, que l'on prenne en considération sa population ou son rôle administratif, en allant du village jusqu'à Paris. Sur ce même axe, les mariés qui ne signent pas ont leur point moyen du côté des communes rurales et ceux qui signent entre les petites villes et les villes moyennes. La prise en compte du temps indique également une évolution suivant le même facteur. Depuis les villages jusqu'à Paris, il donne une répartition logique, allant des cultivateurs et cultivatrices aux artisans, aux commerçants et aux employés.
- 36 On retrouve ainsi, comme on pouvait s'y attendre, la série des résultats présentés dans les Tableaux 4 à 7 (en Annexe). Chacun d'eux figure comme une distribution du point moyen de chaque modalité suivant le premier facteur. Ce premier résultat confirme ceux obtenus pour chacune des variables, mais il montre qu'elles sont réparties uniquement suivant le premier facteur et non pas selon les autres facteurs. De plus, l'analyse permet d'estimer l'importance du phénomène distribué suivant ce premier facteur. Elle n'est que de 7,07 % et de 24,77 % sur

Figure 11. Analyse factorielle de correspondance



L'ensemble de ces résultats démontrent que si les paramètres analysés – grande région géographique, activité professionnelle, importance administrative ou taille de la commune – interviennent pour expliquer la capacité à signer, ils n'expliquent, en fait, qu'une très faible part de la variabilité individuelle des résultats. Les points moyens de chacune des modalités sont bien alignés suivant le premier facteur et confirment ainsi les résultats obtenus indépendamment pour chacune des variables. Néanmoins, la variabilité individuelle des

comportements entraîne une dispersion très importante des données en limitant fortement la représentativité de celles-ci sur chacun des facteurs. Globalement, on observe donc une très forte dispersion des comportements individuels.

- 41 Les analyses réalisées ici visaient à utiliser quelques-unes des informations contenues dans les actes de mariage pour essayer de déterminer leur influence sur le taux de signature des mariés, et son évolution au cours du XIX^e siècle. Les données de l'enquête TRA permettent de disposer d'un corpus présentant une certaine homogénéité car on suit le devenir d'un échantillon patronymique. Cependant, le choix de ces données peut apporter certains biais de représentativité car, au niveau de chaque département, la répartition géographique et sociale des TRA risque d'introduire des distorsions par rapport à la répartition moyenne de la population. Les données du Nord et du Pas-de-Calais ainsi que ceux de la Gironde et du Rhône illustrent bien ce problème. Ceci nous a conduits à poursuivre les analyses sur des groupes de départements plus homogènes constitués à partir des taux de signature observés dans les échantillons départementaux.
- 42 L'évolution dans le temps du taux de signature au mariage a tout d'abord permis de vérifier son augmentation rapide au cours du siècle, atteignant presque les 100 % à la fin de la période étudiée. Les résultats mettent aussi en évidence le quasi-rattrapage de l'alphabétisation des femmes par rapport aux hommes durant la dernière décennie. Nos données ont également fourni la mesure du taux de signature par génération et révélé l'importance du décalage entre la mesure basée sur l'année de mariage et celle basée sur l'année de naissance. Nous avons constaté également que les hommes et les femmes nés dans la décennie 1870 signaient presque dans la même proportion.
- 43 L'influence de « l'alphabétisation » du père est très importante. Chez les hommes, le taux moyen au début de la période passe de 45 % (père ne signant pas) à 75 % (père signe) et atteint les 90 % dès 1830 si le père signe. Chez les femmes, l'effet est également très sensible : 50-60 % au début de la période si le père signe contre 25-30 % s'il ne signe pas, le taux de 80 % étant atteint dès le milieu du siècle. À l'inverse, le fait que le mari signe son acte de mariage n'entraîne pas une préférence croissante pour une épouse sachant signer plus fréquemment que la moyenne de l'époque. L'effet social est plus sensible au début du siècle, lorsque majoritairement les maris sachant signer sont issus des classes privilégiées pour lesquelles le choix d'une épouse sachant signer est important. Cette tendance s'estompe ensuite au cours du temps lorsque les hommes sachant signer sont de plus en plus souvent issus d'autres classes sociales.
- 44 La localisation géographique, limitée schématiquement aux trois grands groupes de départements déterminés en fonction du taux de signature, apparaît comme ayant une influence très importante pour les autres paramètres analysés : nature du lieu ou milieu professionnel. Si l'écart entre les trois régions tend à diminuer au cours du temps, les taux de signature restent très sensiblement différents entre ces trois groupes quel que soit le paramètre analysé : type ou taille de la commune de mariage, activité professionnelle des conjoints.
- 45 L'importance de la commune appréciée selon son chiffre de population ou son rôle administratif (préfecture, chef-lieu d'arrondissement, chef-lieu de canton ou autre) exerce une influence sur le taux de signature, mais l'effet régional conserve aussi un rôle fondamental : par exemple, pour la période 1843-1862 et pour les villes de 10 000 à 50 000 habitants, la proportion des conjoints qui déclarent ne pas savoir signer oscille, pour les trois groupes de départements, entre 13,27 et 36 %, soit du simple au triple.
- 46 L'effet du milieu social, identifié par l'activité professionnelle, permet de retrouver les différences classiques : les domestiques, les ouvriers agricoles et les cultivateurs signent moins que la moyenne leur acte de mariage, et réciproquement, les artisans, les propriétaires et les commerçants signent davantage. Il reste que, dans le groupe de départements où l'illettrisme est le plus élevé, le taux de non-signature des commerçants reste élevé : 19 %, 22 %, 20 %, 14 % et 5 %, respectivement, pour les cinq périodes de 20 ans.
- 47 Ainsi, une personne exerçant une profession donnée aura une probabilité de savoir signer qui dépend évidemment de son âge, de son groupe social lié à son activité, mais également de la

période considérée, de la région, de la nature de la commune où est célébré le mariage et si son père savait déjà signer ou non. La très faible représentativité des premiers facteurs dans les diverses analyses factorielles effectuées, démontre qu'il n'existe pas de variables, ou de groupe de variables, permettant « d'expliquer » la capacité à savoir signer des individus. La variabilité individuelle reste le phénomène largement dominant.

Bibliographie

- ALLEN, James Smith, *In the Public Eye. An History of Reading in Modern France 1800-1940*, Princeton, Princeton University Press, 1991.
- BENZÉCRI, Jean-Paul, *L'analyse des Données*, Paris, Dunod, Tome 2 : *L'analyse des Correspondances*, 1973.
- *Correspondence Analysis Handbook*, New-York, Marcel Dekber, 1992.
- BONNEUIL, Noël, « Démographie de la nuptialité au XIX^e siècle », in J. DUPÂQUIER & D. KESSLER (dir.), *La société française au XIX^e siècle. Tradition, Transition, Transformations*, Paris, Fayard, 1992, pp. 83-119.
- CIPOLLA, Carlo Maria, *Literacy and development in the West*, Harmondsworth, Penguin, 1969.
- DUBY, Georges, « Préface » in *Histoire de la France urbaine*, Paris, Le Seuil, 5 tomes, 1985.
- DUPÂQUIER, Jacques, « Méthode de reconstitution des généalogies patronymiques descendantes de 1803 à nos jours », *3 000 familles*, Feuille de liaison, (12), 1986.
- DUPÂQUIER, Jacques & KESSLER, Denis, « L'enquête 3 000 familles », in J. DUPÂQUIER & D. KESSLER (dir.), *La société française au XIX^e siècle. Tradition, Transition, Transformations*, Paris, Fayard, 1992, pp. 23-61.
- DUPÂQUIER, Jacques & PÉLISSIER Jean-Pierre, « Mutations d'une société : la mobilité professionnelle », in J. DUPÂQUIER & D. KESSLER (dir.), *La société française au XIX^e siècle. Tradition, Transition, Transformations*, Paris, Fayard, 1992, pp. 121-235.
- FLEURY, Michel & VALMARY, Pierre, « Les progrès de l'instruction élémentaire de Louis XIV à Napoléon III d'après l'enquête de Louis Maggiolo (1877-1879) », *Population*, 1957, pp. 71-92.
- FLORA, Peter, *State, Economy and Society in Western Europe 1815-1975*, Londres, Macmillan Press, vol 1 : *The Growth of Mass Democracies and Welfares States*, 1983.
- FURET, François & OZOUF, Jacques, *Lire et écrire. L'alphabétisation des français de Calvin à Jules Ferry*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2 tomes, 1977, 391 p et 379 p.
- VAN LEEUWEN, Marco, MAAS, Ineke & MILES, Andrew, *Historical International Standard Classification of Occupations*, Leuven, University Press, avec la participation de Edvinsson Sören et Karlsson Johnny, Erikstad Marianne, Péliissier Jean-Pierre et Rébaudo Danièle, de Sève Michel, Van de Putte Bart et Matthijs Koen, 2002, 441 p.
- MAYEUR, Françoise, *Histoire générale de l'enseignement et de l'éducation en France*, Paris, Nouvelle Librairie de France, Tome III : *De la Révolution à l'École républicaine*, 1981, 683 p.
- MOTTE, Claude & PÉLISSIER, Jean-Pierre, « La binette, l'aiguille et le plumeau, les mondes du travail féminin », in J. DUPÂQUIER & D. KESSLER (dir.), *La société française au XIX^e siècle. Tradition, Transition, Transformations*, Paris, Fayard, 1992, pp. 237-342.
- PASQUET, Yvonne, « L'alphabétisation dans le département de la Vienne », in François FURET & Jacques OZOUF (dir.), *Lire et écrire. L'alphabétisation des français de Calvin à Jules Ferry*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1977, volume 2, pp. 245-293.
- PÉLISSIER, Jean-Pierre, *Démographie, Généalogie, MicroInformatique*, Paris, Éd. Christian, *Société de Démographie Historique*, 1985, 205 p.
- RUWET, Joseph & WELLEMANS, Yulo, *L'analphabétisme en Belgique (XVIII^e-XIX^e siècles)*, Louvain, Bibliothèque de l'Université, 1978.
- SCHOFIELD, Roger, « The Measurement of Literacy in Pre-industrial England », in J. GOODY (ed.), *Literacy in Traditional Societies*, Cambridge, Cambridge University Press, 1968, pp. 311-325.
- « Dimensions of Illiteracy in England 1750-1850 », in H. GRAFF (ed.), *Literacy and Development in the West*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981, pp. 201-213.
- SÉGALEN, Martine, « Le mariage », in J. DUPÂQUIER (dir.), *Histoire de la population française*, Paris, PUF, Tome 3, 1988, pp. 423-435.

VINCENT, David, *The Rise of Mass Literacy. Reading and Writing in Modern Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, 200 p.

Annexe

Tableau 4. *Pourcentage de non-signature des hommes par périodes de 20 ans dans les trois groupes de départements de la Figure 10 selon les groupes de métiers **

Période	Pourcentage			Effectif			Total
	Région avec illettrisme			Région avec illettrisme			
	élevé	moyen	faible	élevé	moyen	faible	
DOMESTIQUES							
1803-1822	96	87	50	76	32	71	
1823-1842	90	74	35	113	54	112	
1843-1862	89	69	27	155	89	194	
1863-1882	62	50	16	150	112	180	
1883-1902	28	7	6	99	98	189	1 724
OUVRIERS AGRICOLES							
1803-1822	92	84	50	141	185	296	
1823-1842	92	76	45	164	228	344	
1843-1862	88	70	29	213	247	438	
1863-1882	73	43	18	175	202	366	
1883-1902	38	17	5	158	169	359	3 685
CULTIVATEURS							
1803-1822	81	61	26	951	864	538	
1823-1842	76	55	20	1 023	1 030	638	
1843-1862	68	39	12	1 025	1 144	661	
1863-1882	52	25	7	1 042	1 220	681	
1883-1902	22	6	1	1 007	1 087	731	13 642
MÉTIER MANQUANT							
1803-1822	83	53	26	135	297	267	
1823-1842	66	50	16	118	220	149	
1843-1862	56	33	9	76	242	186	
1863-1882	41	17	11	51	129	44	
1883-1902	17	2	0	34	68	37	2 053
OUVRIERS							
1803-1822	66	44	20	3	29	30	
1823-1842	77	43	22	9	48	68	
1843-1862	66	26	20	45	69	126	
1863-1882	27	20	9	36	105	123	
1883-1902	19	5	4	46	118	169	1 024
AUTRES MÉTIERS							
1803-1822	63	42	23	175	229	304	
1823-1842	57	38	18	203	289	448	
1843-1862	47	29	8	236	397	550	
1863-1882	30	15	2	299	428	768	
1883-1902	7	6	1	346	562	1 020	6 254
ARTISANS							
1803-1822	61	44	20	264	325	460	
1823-1842	54	35	16	406	468	646	
1843-1862	47	21	11	398	556	689	
1863-1882	29	15	5	461	542	731	
1883-1902	7	5	1	375	511	681	7 513
MILITAIRES							
1803-1822	36	41	13	25	34	36	
1823-1842	35	28	10	31	38	37	
1843-1862	27	12	8	11	50	25	
1863-1882	22	0	0	36	29	38	
1883-1902	0	0	0	29	36	60	515
PROPRIÉTAIRES							
1803-1822	36	36	5	57	71	0	
1823-1842	43	20	11	91	106	77	
1843-1862	20	11	7	93	112	77	
1863-1882	24	6	3	73	83	60	
1883-1902	11	4	0	68	75	35	1 138
COMMERÇANTS							
1803-1822	29	19	8	62	73	112	
1823-1842	22	29	4	45	89	127	

Tableau 5. *Pourcentage de non-signature des femmes par périodes de 20 ans dans les trois groupes de départements de la Figure 10 selon les groupes de métiers **

Période	Pourcentage			Effectifs			Total
	Région avec illettrisme			Région avec illettrisme			
	élevé	moyen	faible	élevé	moyen	faible	
DOMESTIQUES							
1803-1822	95	86	77	116	74	80	
1823-1842	93	87	54	233	151	223	
1843-1862	92	80	39	339	280	339	
1863-1882	76	53	16	339	289	431	
1883-1902	31	12	5	257	288	562	4 001
JOURNALIÈRES							
1803-1822	100	85	68	18	55	45	
1823-1842	100	90	64	55	160	108	
1843-1862	94	89	51	74	165	152	
1863-1882	85	63	33	57	146	178	
1883-1902	56	33	16	32	133	205	1 583
OUVRIÈRES DU TEXTILE							
1803-1822	60	85	60	5	21	15	
1823-1842	100	81	54	9	32	53	
1843-1862	70	64	36	20	65	126	
1863-1882	63	47	18	22	69	144	
1883-1902	21	12	5	23	123	187	914
CULTIVATRICES							
1803-1822	95	79	53	186	172	134	
1823-1842	94	81	48	339	285	188	
1843-1862	88	67	29	488	398	248	
1863-1882	73	46	17	506	410	227	
1883-1902	35	11	6	506	426	228	4 741
AUTRES MÉTIERS							
1803-1822	91	85	28	45	47	73	
1823-1842	87	77	21	226	129	143	
1843-1862	78	64	17	255	239	192	
1863-1882	62	38	11	252	278	261	
1883-1902	34	12	6	241	274	213	2 868
MÉTIER MANQUANT							
1803-1822	85	79	45	1 352	1 409	1 470	
1823-1842	81	72	35	862	1 078	946	
1843-1862	71	59	20	455	732	517	
1863-1882	54	40	9	298	430	322	
1883-1902	20	8	2	264	324	315	10 774
SANS PROFESSION							
1803-1822	86	77	49	43	49	55	
1823-1842	82	68	34	209	301	381	
1843-1862	75	49	19	362	619	772	
1863-1882	54	34	5	517	829	928	
1883-1902	18	7	1	637	961	1 239	7 902
FABRICATION TEXTILE							
1803-1822	85	74	49	60	182	202	
1823-1842	81	72	40	143	281	407	
1843-1862	73	52	27	201	321	476	
1863-1882	39	27	11	252	377	529	
1883-1902	10	6	3	238	321	525	4 515
OUVRIÈRES NON TEXTILE							
1803-1822	100	75	55	1	8	9	
1823-1842	66	52	47	6	21	17	
1843-1862	66	57	21	15	21	38	
1863-1882	44	36	8	36	30	59	
1883-1902	26	15	5	23	20	140	444
PROPRIÉTAIRES							
1803-1822	62	71	25	16	21	20	
1823-1842	61	45	18	42	48	60	
1843-1862	38	37	11	44	56	52	
1863-1882	32	17	4	46	39	42	
1883-1902	12	18	2	25	16	34	561
ENTRETIEN DU LINGE							

Tableau 6A. *Taux de non-signature des hommes par périodes de 20 ans pour l'ensemble des données, toutes régions confondues en fonction de la population en 1901 du lieu du mariage **

Période	Hommes		Femmes		Nombre d'actes
	Nombre de non-signature %	Nombre utilisable	Nombre de non-signature %	Nombre utilisable	
<i>Paris</i>					
1803-1822	11	9	11	9	115
1823-1842	2	41	14	41	253
1843-1862	3	155	14	154	485
1863-1882	1	677	6	671	707
1883-1902	0	814	1	808	842
<i>Plus de 100 000 habitants (hors Paris)</i>					
1803-1822	27	215	47	205	220
1823-1842	20	292	43	267	311
1843-1862	16	437	33	419	453
1863-1882	7	540	22	512	561
1883-1902	4	657	7	648	693
<i>50 000 à 99 999 habitants</i>					
1803-1822	30	134	50	129	150
1823-1842	18	160	39	153	178
1843-1862	24	170	39	168	190
1863-1882	13	210	20	210	253
1883-1902	1	307	7	302	323
<i>10 000 à 49 999 habitants</i>					
1803-1822	34	403	49	389	424
1823-1842	33	487	49	477	515
1843-1862	24	675	42	663	721
1863-1882	14	700	24	690	752
1883-1902	5	964	8	957	1 028
<i>3 000 à 9 999 habitants ou chef-lieu d'arrondissement de moins de 3 000 habitants</i>					
1803-1822	49	299	64	285	328
1823-1842	47	368	61	366	392
1843-1862	38	441	56	438	488
1863-1882	26	512	39	504	558
1883-1902	11	630	16	627	665
<i>Autres communes</i>					
1803-1822	53	5 280	73	5 106	5 970
1823-1842	46	6 254	67	6 123	6 994
1843-1862	36	6 818	55	6 671	7 515
1863-1882	25	6 470	39	6 383	7 105
1883-1902	8	6 212	12	6 129	6 706

* L'écart entre les colonnes des nombres d'actes utilisables et totaux s'explique par les cas où la présence ou non de la signature n'a pas été relevée.

Tableau 6B. *Taux de non-signature des hommes par périodes de 20 ans dans les trois groupes de départements de la Figure 10 en fonction de la population en 1901 du lieu du mariage*

<i>Période</i>	<i>Taux de non-signature dans les régions à illettrisme</i>			<i>Nombre de mariages dans les régions à illettrisme</i>		
	<i>élevé</i>	<i>moyen</i>	<i>faible</i>	<i>élevé</i>	<i>moyen</i>	<i>faible</i>
<i>Paris</i>						
1803-1822	-	-	11	-	-	115
1823-1842	-	-	2	-	-	253
1843-1862	-	-	3	-	-	485
1863-1882	-	-	1	-	-	707
1883-1902	-	-	0	-	-	842
<i>Plus de 100 000 habitants (hors Paris)</i>						
1803-1822	28	42	13	15	99	106
1823-1842	25	27	14	22	132	157
1843-1862	20	24	8	17	216	220
1863-1882	10	12	4	11	254	296
1883-1902	7	6	1	29	308	356
<i>50 000 à 99 999 habitants</i>						
1803-1822	56	35	22	16	44	90
1823-1842	38	11	18	18	58	102
1843-1862	36	17	24	31	70	89
1863-1882	30	11	8	43	78	132
1883-1902	1	3	1	63	100	160
<i>10 000 à 49 999 habitants</i>						
1803-1822	43	41	20	101	167	153
1823-1842	44	41	12	119	226	164
1843-1862	36	27	13	170	289	258
1863-1882	19	17	6	186	305	253
1883-1902	6	8	1	222	398	402
<i>3 000 à 9 999 habitants ou chef-lieu d'arrondissement de moins de 3 000 habitants</i>						
1803-1822	74	39	26	127	87	104
1823-1842	69	47	15	165	97	119
1843-1862	64	22	10	200	132	146
1863-1882	45	22	6	224	133	198
1883-1902	25	6	1	230	156	271
<i>Autres communes</i>						
1803-1822	76	57	28	1 744	1 981	2 064
1823-1842	70	50	23	1 989	2 377	2 409
1843-1862	63	36	22	2 035	2 602	2 631
1863-1882	45	23	8	2 105	2 542	2 264
1883-1902	17	5	4	1 939	2 315	2 288

Tableau 6C. *Taux de non-signature des femmes par périodes de 20 ans dans les trois groupes de départements de la Figure 10 en fonction de la population en 1901 du lieu du mariage*

<i>Période</i>	<i>Taux de non-signature dans les régions à illettrisme</i>			<i>Nombre de mariages dans les régions à illettrisme</i>		
	élevé	moyen	faible	élevé	moyen	faible
<i>Paris</i>						
1803-1822	-	-	11	-	-	9
1823-1842	-	-	14	-	-	41
1843-1862	-	-	14	-	-	154
1863-1882	-	-	6	-	-	671
1883-1902	-	-	1	-	-	808
<i>Plus de 100 000 habitants (hors Paris)</i>						
1803-1822	33	72	26	12	94	99
1823-1842	58	56	29	17	116	134
1843-1862	14	45	22	14	203	202
1863-1882	50	35	10	10	234	268
1883-1902	33	8	3	27	287	334
<i>50 000 à 99 999 habitants</i>						
1803-1822	56	60	41	16	40	73
1823-1842	38	18	45	17	49	87
1843-1862	36	22	42	31	61	76
1863-1882	30	19	13	43	67	100
1883-1902	1	12	4	55	95	152
<i>10 000 à 49 999 habitants</i>						
1803-1822	61	61	29	97	152	140
1823-1842	53	61	30	116	212	148
1843-1862	53	47	27	163	269	231
1863-1882	33	29	11	174	282	234
1883-1902	12	12	3	211	360	384
<i>3 000 à 9 999 habitants ou chef-lieu d'arrondissement de moins de 3 000 habitants</i>						
1803-1822	88	62	35	117	72	96
1823-1842	87	58	27	162	91	112
1843-1862	80	48	22	196	127	115
1863-1882	64	37	8	211	124	168
1883-1902	34	11	4	220	146	258
<i>Autres communes</i>						
1803-1822	88	81	50	1 622	1 721	1 737
1823-1842	86	78	40	1 888	2 087	2 127
1843-1862	81	64	25	1 936	2 376	2 335
1863-1882	62	41	13	2 004	2 327	2 038
1883-1902	25	10	4	1 857	2 151	2 112

Tableau 7A. *Taux de non-signature des hommes et des femmes
par périodes de 20 ans selon la nature administrative du lieu de mariage*

Période	<i>Hommes</i>		<i>Femmes</i>		
	Nombre de non-signature %	Nombre utilisable	Nombre de non-signature %	Nombre utilisable	Nombre d'actes
<i>Chef-lieu de département</i>					
1803-1822	31	460	51	441	590
1823-1842	23	629	43	595	884
1843-1862	16	963	33	939	1 332
1863-1882	6	1 590	15	1 549	1 671
1883-1902	2	1 891	5	1 866	1 980
<i>Chef-lieu d'arrondissement</i>					
1803-1822	37	389	51	375	418
1823-1842	38	421	52	412	455
1843-1862	31	499	48	492	564
1863-1882	21	516	33	511	595
1883-1902	8	674	14	673	730
<i>Chef-lieu de canton</i>					
1803-1822	49	1 033	67	1 003	1 139
1823-1842	42	1 211	61	1 182	1 318
1843-1862	30	1 348	47	1 317	1 474
1863-1882	22	1 427	33	1 408	1 542
1883-1902	6	1 609	9	1 595	1 722
<i>Autres communes</i>					
1803-1822	53	4 404	74	4 251	5 000
1823-1842	47	5 244	68	5 142	5 880
1843-1862	37	5 787	57	5 666	6 376
1863-1882	25	5 485	39	5 410	6 033
1883-1902	8	5 291	13	5 220	5 699

Tableau 7B. *Taux de non-signature des hommes par périodes de 20 ans dans les trois groupes de départements de la Figure 10 selon la nature administrative du lieu de mariage*

<i>Période</i>	<i>Taux de non-signature dans les régions à illettrisme</i>			<i>Nombre de mariages dans les régions à illettrisme</i>		
	<i>élevé</i>	<i>moyen</i>	<i>faible</i>	<i>élevé</i>	<i>moyen</i>	<i>faible</i>
<i>Chef-lieu de département</i>						
1803-1822	48	41	14	76	199	184
1823-1842	46	27	11	95	248	284
1843-1862	34	20	8	134	361	466
1863-1882	21	10	2	148	397	1 045
1883-1902	6	5	0	158	452	1 279
<i>Chef-lieu d'arrondissement</i>						
1803-1822	58	35	22	116	109	164
1823-1842	60	35	16	153	126	142
1843-1862	57	25	12	179	132	188
1863-1882	36	24	5	186	145	184
1883-1902	19	5	1	239	179	255
<i>Chef-lieu de canton</i>						
1803-1822	67	55	28	322	343	357
1823-1842	58	46	23	362	436	403
1843-1862	54	31	14	338	509	491
1863-1882	40	23	8	394	485	545
1883-1902	13	7	1	392	531	681
<i>Autres communes</i>						
1803-1822	78	57	28	1 371	1 502	1 502
1823-1842	73	51	22	1 581	1 789	1 854
1843-1862	64	37	15	1 672	2 053	2 046
1863-1882	45	23	9	1 708	2 039	1 724
1883-1902	18	5	2	1 582	1 878	1 824

Tableau 7C. *Taux de non-signature des femmes par périodes de 20 ans dans les trois groupes de départements de la Figure 10 selon la nature administrative du lieu de mariage*

	<i>Taux de non-signature dans les régions à illettrisme</i>			<i>Nombre de mariages dans les régions à illettrisme</i>		
	élevé	moyen	faible	élevé	moyen	faible
<i>Chef-lieu de département</i>						
1803-1822	64	64	31	73	192	176
1823-1842	61	49	32	90	239	265
1843-1862	51	41	22	133	354	452
1863-1882	39	28	8	147	382	1 020
1883-1902	13	10	2	154	446	1 264
<i>Chef-lieu d'arrondissement</i>						
1803-1822	74	58	29	113	104	158
1823-1842	73	52	30	152	119	141
1843-1862	74	42	26	179	129	184
1863-1882	55	34	9	183	143	184
1883-1902	30	9	3	238	178	256
<i>Chef-lieu de canton</i>						
1803-1822	78	81	42	317	331	347
1823-1842	74	72	35	357	423	395
1843-1862	68	57	22	333	494	480
1863-1882	54	40	12	389	479	537
1883-1902	18	9	3	391	524	675
<i>Autres communes</i>						
1803-1822	91	81	51	1 345	1 436	1 452
1823-1842	89	79	40	1 570	1 740	1 817
1843-1862	83	65	26	1 669	2 008	1 975
1863-1882	63	42	13	1 697	1 997	1 705
1883-1902	26	11	4	1 567	1 845	1 802

Tableau 8. *Liste des cinq professions les plus fréquentes de chaque catégorie d'analyse*

Les effectifs, notés entre parenthèses derrière chaque métier, correspondent au nombre de mentions brutes pour la période 1803-1902.

Tout classement socio-professionnel peut donner lieu à de nombreuses variantes et à de nombreuses discussions. Celui utilisé ici ne prétend pas à une généralisation quelconque. Il a été établi afin d'obtenir des regroupements pour une analyse globale des groupes. La taille de notre échantillon ne permet pas une étude détaillée, mais seulement la mise en évidence de grandes tendances, ce qui ne nécessite pas d'affiner les catégories utilisées.

Pour les hommes

- *artisans* (8 327) : maçon (973), tisserand (896), cordonnier (801), menuisier (710), charpentier (503)
- *commerçants* (1 979) : boulanger (410), négociant (242), boucher (169), marchand (139), chapelier (80)
- *cultivateurs* (14 836) : cultivateur (11 278), laboureur (1 534), vigneron (557), propriétaire cultivateur (425), jardinier (413)
- *domestiques* (1 880) : domestique (1 794), valet de chambre (65), garçon domestique (4), serviteur (3), serviteur à gages (3)
- *employés* (1 364) : employé (297), employé de commerce (283), employé des chemins de fer (269), commis (40), garçon de magasin (40)
- *enseignants* (269) : instituteur (180), professeur (17), instituteur adjoint (12), instituteur primaire (6), professeur de musique (6)
- *loi* (198) : notaire (41), clerc de notaire (38), avocat (23), huissier (22), avoué (12), notaire et maire (6)
- *militaires* (577) : gendarme (80), militaire (43), soldat (32), gendarme à cheval (30), ancien militaire (22)
- *ouvriers* (1 107) : ouvrier mineur (112), ouvrier (72), ajusteur (56), ouvrier maçon (54), ouvrier de fabrique (42)
- *ouvriers agricoles* (3 998) : journalier (2 326), manouvrier (553), berger (237), charretier (202), scieur de long (147)
- *propriétaires* (1 230) : propriétaire (1 148), propriétaire rentier (7), propriétaire et maire (6), propriétaire et aubergiste (5), propriétaire foncier (3)
- *santé* (173) : pharmacien (49), docteur en médecine (33), médecin (22), vétérinaire (14), officier de santé (11)
- *autres métiers* (6 874) : marin (236), manœuvre (223), sans profession (184), cocher (173), mécanicien (139)

Pour les femmes

- *cultivatrices* (5 172) : cultivatrice (4 345), vigneronne (243), jardinière (103), bergère (87), laboureuse (70)
- *domestiques* (4 379) : domestique (2 386), cuisinière (667), servante (566), femme de chambre (206), gagiste (83)
- *employées* (159) : employée de commerce (68), employée (32), demoiselle de magasin (20), caissière (5), receveuse des postes (4)
- *enseignantes* (103) : institutrice (77), professeur de musique (5), institutrice adjointe (4), institutrice communale (3), institutrice privée (3)
- *entretien du linge* (1 404) : lingère (680), blanchisseuse (416), repasseuse (228), ouvrière en linge (36), ravaudeuse (11)
- *fabrication textile* (4 928) : couturière (2 565), fileuse (719), tailleuse (363), tisserande (285), tisseuse (252)
- *journalières* (1 748) : journalière (1 442), manouvrière (216), brassière (52), manœuvrière (3)
- *marchandes* (590) : marchande (56), fleuriste (50), épicière (41), aubergiste (40), cabaretière (25)
- *ouvrières non textile* (531) : ouvrière (166), ouvrière de fabrique (78), ouvrière d'usine (34), papetière (24), polisseuse (17)
- *ouvrières du textile* (985) : ouvrière en soie (169), dévideuse (59), ouvrière en robes (54), gantière (44), passementière (42)
- *propriétaires* (617) : propriétaire (461), rentière (110), propriétaire ménagère (2), propriétaire rentière (2), propriétaire foncière (1)
- *sans profession* (8 708) :
- *santé* (44) : sage-femme (26), soigneuse (3), infirmière (3), accoucheuse (3), garde malade (3)
- *autres métiers* (3 060) : ménagère (2 604), salariée (59), occupée au ménage (37), travailleuse (32), vivant de son bien (25)
- *métier non cité dans l'acte* (13 444)

Notes

1FLEURY, M. & VALMARY, P., 1957.

2SCHOFIELD, R., 1968.

3L'apprentissage de la lecture commençait même souvent par les textes religieux en latin, le but des écoles religieuses étant plus de développer l'enseignement religieux que l'enseignement général. L'écriture était abordée seulement dans une deuxième étape pour un petit nombre d'enfants seulement.

4FURET, F. & OZOUF, J., 1977.

5Voir, entre autre, J. S. ALLEN, 1991 ; C.-M. CIPOLLA, 1969 ; P. FLORA, 1983 ; F. FURET & J. OZOUF, 1977 ; J. RUWET & Y. WELLEMANS, 1978 ; R. SCHOFIELD, 1981 ; D. VINCENT, 2000. Sur l'histoire de l'enseignement au XIX^e siècle, en complément de F. FURET & J. OZOUF, 1977, l'ouvrage de F. MAYEUR, 1981, présente une bonne entrée en matière, en particulier du fait de son importante bibliographie.

6Pour la présentation de « l'enquête 3 000 familles », voir J. DUPÂQUIER & D. KESSLER, 1992.

7BONNEUIL, N., 1992.

8Si « l'enquête des 3 000 familles » peut être représentative de la population française par l'utilisation de généalogies descendantes sélectionnées, l'ensemble des actes de mariage, localisés à partir des tables décennales, ne représente qu'un corpus dont la répartition géographique comporte des différences importantes ne garantissant pas la représentativité de la population, en particulier au niveau départemental. De plus, les tables décennales étant classées par ordre alphabétique du nom des maris, un certain nombre de mariages de femmes TRA a échappé aux releveurs, surtout dans les grandes villes. Ainsi, leur nombre est nettement inférieur (12 %) à celui des hommes avec des écarts très importants selon les départements (parfois supérieurs à 30 %). Cependant, pour l'analyse des signatures effectuée ici cette disproportion ne porte pas à conséquence.

9Lors de la copie des mariages sur fiches, il n'avait pas été demandé aux releveurs d'estimer la qualité des signatures. Une « belle » signature bien calligraphiée aura donc ici le même poids qu'une vague signature informe et d'orthographe plus qu'approximative.

10Pour collecter les actes de l'état civil, de nombreux bénévoles, généalogistes pour la plupart, ont consulté l'ensemble des tables décennales de la période 1803-1902 (plus de 1 million de tables pour les 3 séries d'actes) pour établir systématiquement les index de naissances, mariages et décès des TRA. Dans une deuxième étape, les informations contenues dans les actes de mariage ont été relevées sur fiches mises au point à cet effet (*cf.* J.-P. PÉLISSIER, 1985), puis informatisées. Depuis la publication de J. DUPÂQUIER & D. KESSLER, 1992, plusieurs milliers d'actes de mariage de la période 1803-1902 ont été ajoutés au corpus (et de nombreux autres supprimés car étant des doublons, soit un bilan positif de plus de 3 000 actes). L'état du fichier informatique dont nous disposons a nécessité un nouveau contrôle systématique de toutes les données, amenant à de très nombreuses corrections : environ 50 % des actes ont été corrigés, mais à partir des fiches de relevé et non des actes originaux.

11SÉGALEN, M., 1988.

12Ces courbes des données annuelles observées en montrent la variabilité. Cette information est en effet nécessaire pour appréhender correctement l'évolution globale du phénomène que l'on ne peut réduire au simple chiffre de la moyenne. De ce fait, le même mode de présentation a été systématiquement repris pour toutes les courbes afin de ne pas oblitérer cette information.

13Voir notamment F. FURET et J. OZOUF, 1977. En particulier l'évolution du pourcentage des conscrits sachant au moins lire [Pasquet, 1977] confirme la validité de nos données : 1827-29 : 44,8 ; 1831-35 : 52,6 ; 1836-40 : 56,3 ; 1841-45 : 60,0 ; 1846-50 : 64,0 ; 1851-55 : 65,9 ; 1856-60 : 68,9 ; 1861-65 : 73,0 ; 1866-68 : 78,6 ; 1871-75 : 82,1 ; 1876-77 : 84,4 ; 1878-80 : 85,0 ; 1881-83 : 87,0 ; 1884-86 : 88,9 ; 1890-92 : 92,7 ; 1893-96 : 94,4 ; 1903-04 : 96,3 ; 1908 : 96,8.

14FLEURY, M. & VALMARY, P., 1957.

15En moyenne, pour l'ensemble de nos données, 14 % des mariages sont célébrés dans les villes qui sont préfectures. Pour la Gironde et le Rhône ces pourcentages s'élèvent respectivement à 35 % et 49 %.

16Ainsi, par exemple, cette région regroupe beaucoup plus de femmes travaillant dans la fabrication du linge (fileuses, tisserandes, tailleuses,...) que d'autres régions mais avec une population plus rurale que le département voisin de la Somme.

17Le pourcentage de communes n'étant chef-lieu ni de département, ni d'arrondissement, ni de canton est de 68 % dans le Cantal contre 82 % en Corrèze.

18Ici encore, l'ouvrage dirigé par F. FURET & J. OZOUF, 1977, présente une bonne synthèse des données connues, avec la plupart des exemples portant sur le XVIII^e siècle mais également, selon les divers contributeurs, avec quelques données pour le XIX^e siècle.

19Les répartitions en classes sociales prennent généralement en compte le fait d'être établi à son compte ou d'être un employé. Dans la plupart des cas, les informations contenues dans les actes de mariage ne permettent pas de déterminer ce statut. Il nous faut donc nous limiter ici aux grands groupes d'activités basés sur les intitulés observés dans les actes de mariage.

20DUPÂQUIER, J. & PÉLISSIER, J.-P., 1992.

21MOTTE, C. & PÉLISSIER, J.-P., 1992.

22Il ne s'agit pas ici de regrouper l'ensemble des mentions de métiers dans une série de groupes, théoriquement homogènes du point de vue socio-économique, mais de rassembler un certain nombre d'intitulés de profession (ou d'état) caractéristiques de types d'activités afin de mesurer l'illettrisme de ces groupes. Ainsi, certaines activités classées dans « autres métiers » auraient pu être placées dans un autre groupe. Cependant, il nous a semblé préférable d'essayer d'obtenir des groupes plus homogènes au détriment de l'exhaustivité des métiers cités. Un même intitulé présente souvent une variabilité importante. Que l'on songe à ce que recouvre l'appellation « propriétaire » par exemple, Les effectifs réduits des mariages dont nous disposons nous ont obligés à un découpage très grossier en quelques grandes classes. Nous en avons cependant créé également quelques-unes, spécifiques, de faibles effectifs en raison de leur comportement de signature particulier : comme les militaires ou les employé(e)s. Les mentions les plus fréquentes de chaque groupe sont indiquées dans l'Annexe 1.

23Dans une première analyse, nous avons ventilé ce groupe en artisans ruraux (maréchal-ferrant,...), artisans du bâtiment (maçon,...) et artisans du textile (tisserand,...). Cependant les différences observées entre ces groupes étant faibles, nous avons préféré les regrouper en une seule catégorie afin d'avoir des effectifs plus importants.

24MOTTE, C. & PÉLISSIER, J.-P., 1992.

25 Au cours du temps, la définition des villes et des villages prend plus ou moins en compte ces critères de taille et d'activité professionnelle. Les dictionnaires suivants montrent l'évolution de ces définitions : le dictionnaire de Furetière de 1690, l'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert de 1751, le dictionnaire de l'Académie de 1762, le Littré de 1860-1876, le Petit Larousse Illustré de 1999.

Pour le village : 1690 : « Habitation de paysans qui n'est point fermée de murs, et qui a d'ordinaire une Paroisse ». 1751 : « Assemblage de maisons situées à la campagne, qui pour la plupart sont occupées par des fermiers et des paysans, et où se trouve ordinairement une paroisse, et point de marché ». 1762 : « Lieu non fermé de murailles, composé de maisons de Paysans ». 1860 : « Lieu non fermé de murailles, composé principalement de maisons de paysans ». 1999 : « Groupement d'habitations permanentes dont les habitants, en majorité, sont engagés dans le secteur agricole ».

Pour la ville : 1690 : « Habitation d'un peuple assez nombreux, qui est ordinairement fermée de murailles ». 1751 : « Assemblage de plusieurs maisons disposées par rues, et fermées d'une clôture commune, qui est ordinairement de murs et de fossés. Mais pour définir une ville plus exactement, c'est une enceinte fermée de murailles, qui renferme plusieurs quartiers, des rues, des places publiques, et d'autres édifices ». 1762 : « Assemblage de plusieurs maisons disposées par rues, et fermées d'une clôture commune, qui est ordinairement de murs et de fossés ». 1860 : « Assemblage d'un grand nombre de maisons disposées par rues, souvent entourées de murs d'enceinte, de remparts, de fossés ». 1999 : « Agglomération relativement importante dont les habitants ont des activités professionnelles diversifiées, notamment dans le domaine tertiaire ».

26L'utilisation de cette double classification permet d'éviter les problèmes de seuils de population dans la définition des villes sur une durée d'un siècle. Le seul recours à la population entraîne que des communes passent, parfois dans les deux sens, de la catégorie ville à celle de village au cours du temps sans que la nature de la population soit profondément modifiée au moment de ces changements, en particulier au niveau des catégories socio-professionnelles

présentes. L'utilisation conjointe d'un autre critère de classification qui est quasiment stable durant toute la période (les créations de cantons ou d'arrondissement sont marginales au XIX^e siècle) permet de confirmer les résultats de cette analyse sur la nature des communes. 27DUBY, G., 1985.

28Les calculs ont été réalisés avec le logiciel SPAD du CISIA fondé sur les travaux de J.-P. BENZÉCRI, 1973, 1992.

Pour citer cet article

Référence électronique

Jean-Pierre Pélissier et Danièle Rébaudo, « Une approche de l'illettrisme en France », *Histoire & mesure* [En ligne], XIX - 1/2 | 2004, mis en ligne le 15 juin 2007, consulté le 12 octobre 2015. URL : <http://histoiremesure.revues.org/816> ; DOI : 10.4000/histoiremesure.816

Référence papier

Jean-Pierre Pélissier et Danièle Rébaudo, « Une approche de l'illettrisme en France », *Histoire & mesure*, XIX - 1/2 | 2004, 161-202.

À propos des auteurs

Jean-Pierre Pélissier

INRA, Unité MONA, 65 boulevard de Brandebourg, 94200 Ivry et CNRS, 1 place Aristide Briand, 92190 Meudon.
pelissie@ivry.inra.fr

Danièle Rébaudo

INRA, Unité MONA, 65 boulevard de Brandebourg, 94200 Ivry et CNRS, 1 place Aristide Briand, 92190 Meudon.
rebaudo@cnrs-bellevue.fr

Droits d'auteur

© Éditions de l'EHESS

Résumés

Au xix^e siècle en France, signer son acte de mariage est un indicateur de l'alphabétisation de l'individu. L'étude porte ici sur 45 895 actes de la période 1803-1902 issus d'un corpus national de mariages dont l'un des conjoints porte un patronyme commençant par les lettres TRA (« Enquête 3 000 Familles »). Les analyses ont montré que de nombreux facteurs interviennent dans la capacité à signer. Outre les paramètres classiques de la période : âge des mariés, milieu social (mesuré par la présence d'une signature du père et du métier des mariés), interviennent également l'effet régional et le critère rural-urbain, ainsi que les caractéristiques du centre urbain concerné (taille, rôle administratif). Cependant, l'analyse factorielle sur l'ensemble de ces paramètres indique qu'aucun d'entre eux n'est dominant en raison d'une variabilité individuelle très importante.

An Approach to the Measure of Illiteracy in France. Signatures on Marriage Documents from « the 3 000 Families Survey ». In nineteenth century France signing a marriage document signified literacy. Of the 45,895 documents available between 1803 and 1902, national in scope, this study utilizes those in which one member of couple had a last name starting with the letters TRA (« 3 000 Families Survey »). One finding is that numerous factors account for the ability to sign. Other than the usual parameters: age at marriage, social milieu (guaged by a father's signature and the employment status of bride and groom), there are also

the regional effect, the rural-urban criterion, and the characteristics factorial analyses on the ensemble of these parameters indicate that none of them dominate, given a very significant individual variability.

Entrées d'index

Mots-clés : analyse factorielle, histoire culturelle

Géographie : France

Chronologie : XIXe siècle